HERBERT CYSARZ

DEUTSCHE BAROCKDICHTUNG

RENAISSANCE · BAROCK · ROKOKO

1924

H. HAESSEL · VERLAG · LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

German
Harv.
5-29-25
11651

VORWORT

Nicht Abschluß, sondern Anstoß ist der Wille dieses Buchs und seiner Synthesis: der ersten umfassenden Darstellung unseres literarischen Barock... Es unternimmt den so benannten Organismus nicht durch Übertragung kunstgeschichtlicher Begriffe zu bestimmen, vielmehr durch selbstbedingte Formung eines dichterischen Gemeingebilds und Gesamtschicksals. Das kann indes erst aus dem Ganzen der deutschen Renaissance erkannt werden. So greift das Werten vielfach in die Vor- und in die Folgezeit hinaus; der Hauptstrom zieht von Luther bis zu Goethe.

Mein Buch gehört der Wissenschaft, die ebenso der Seele wie der Sache dient, nie einer auf Kosten der anderen. Wer unbefangen liest, wird wahrnehmen, daß es hier nicht nur die Erforschung eines Gegenstands und die Ergründung eines Wesens gilt, sondern zugleich ein Ringen mit Gesetzen alles Lebens. Was mir die Arbeit an Befreiung und Verstrickung geschenkt hat, mag Seite für Seite bezeugen. Wo das Verfahren Kritik heischt, wird stets an Ort und Stelle Rechenschaft gelegt. Daß dem Epochen-Bild auch notwendige Einsichten und Formen innewohnen, erübrigt bald in denkerischer Sprache zu erweisen. Welche Gefahren endlich solchem Sehen drohen, kann niemandem heller bewußt sein als einem, der täglich mit jenen sich mißt und gemessen hat. Doch unser Heil, daß es hier wieder Höchstes und Schwerstes gibt!

Auch dieses Buch hat Walter Brecht bei manchem Schritt und Sprung beraten: Er hat mich manchem Zwist von Idee und Erfahrung entrissen und Wirkliches mir freund gemacht, das mich zum Trotz oder zur Flucht betören wollte.

Wien, 29. 1. 1924.

HERBERT CYSARZ

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALT

Vorwort V
Inhalt VII

I. Kapitel: Einheit und Ganzheit . . . . . 1—56
1. Renaissance und Barock 1
2. Reformation und Barock 22
3. Rationalismus und Barock 40
II. Kapitel: Das Bürgerlich-Romantische: Zesen . . . . . 57—100
1. Der Mann 57
2. Der Stil 71
III. Kapitel: Das Idyllisch-Dekorative: Nürnberg . . . . . 101—127
1. Die Poetik des Dichterisch-Malerisch-Musikalischen 101
2. Die Poesie des Nördlich-Südlichen 117
IV. Kapitel: Das Naiv-Anakreontische: Sachsen . . . . . 128—155
1. Vaganten und Scholaren 128
2. Die Geharnschte Venus 146
V. Kapitel: Gipfel und Grenzen . . . . . 156—174
1. Grimmelshausen 156
2. Gryphius 165
VI. Kapitel: Das Heroische, Galante, Curiöse: Schlesien . . . . . 175—207
1. Theatralik 175
2. Belletristik 190
VII. Kapitel: Hofkunst und Massenkunst: Österreich . . . . . 208—231
1. Österreich und das XVII. Jahrhundert 208
2. Österreich und das Barock 222
VIII. Kapitel: Das Religiöse: Von Spee zu Scheffler . . . . . 232—260
1. Seelenschau 232
2. Weltenschau 247
IX. Kapitel: Zerfall und Zeitwende . . . . . 261—299
1. Barock und Aufklärung 261
2. Barock und Rokoko 273
3. Barock und Klassik 291

Namen 301
Kürzungen 311

Digitized by Google

Digitized by Google

I. KAPITEL
EINHEIT UND GANZHEIT

1. RENAISSANCE UND BAROCK

Im XVI. Jahrhundert steht die Wiege eines neuen Deutschen. Hier weitet sich ein freier metaphysischer Gesichtskreis, hier regen sich die Keime der modernen Religiosität, die Anfänge unserer Wissenschaft, die ersten Vorstöße „erwachender Kritik“[1]). Hier wird, nach jahrhundertelanger Alleinherrschaft einer dogmatischen Lebens- und Weltordnung, die jeden Sektenaufstand niederwirft und alle theoretischen, politischen und wirtschaftlichen Umwertungen sich gefügig macht, der faustische Geist geboren, der unverzagt ringende, grübelnde, suchende, durch Begierde und Genuß taumelnde, den Augenblick, das Glück verschmähende, verantwortungsbewußt mit seinem Pfund wuchernde, sich durch ein stolzes Mehrwollen als -können befeuernde, mit einem Wort: der Typ des deutschen Idealisten schlechthin. Der Reichtum einer neu entdeckten, neu verbreiteten Kultur erweckt ein hohes Bildungsideal, die humanistische Geselligkeit und Eloquenz leiht Schwung und Würde, die Wehen schwerer außerkirchlicher Erkenntnisse heischen – als Beschützer oder Besieger – einen kampfgerüsteten Glauben, das nationale Selbstbewußtsein zeitigt unerhörten Ehrgeiz. Längst sind im Süden Morgenschauer jungen Werdens reg, wie sie zum erstenmal in Cola di Rienzos Tagen entzündend und betörend ein Volk durchbebt hatten. Reinere, dauerndere Taten zeugt solcher Wagemut in anderem Bereich: Petrarca und Boccaccio, Poggio und Niccoli, Aurispa und Filelfo, von der Beweglichkeit des Dilettanten und dem Tiefblick des Genius, hatten die Formenwelt des Altertums zum Vorbild und Ziel alles musischen Wirkens erhoben; glühende Rhetoren und hurtige Aneigner, reizsam und wissenshungrig, Hasser der Scholastik und Gönner der Philologie, Schaffer und Sammler zugleich. Lorenzo Valla, gleich den Gefährten ein Lehrling vorzüglich der Römer, vereint solche Leidenschaft mit der Begabung und Bildung des vasten Grammatikers. Die Schreiberzunft und Übersetzergilde Nikolaus' V. speichert das unermeßliche Vermächtnis Griechenlands für kommende Geschlechter

[1]) Brecht, GRM II, 341.

Digitized by Google

auf. Alle diese Lebenskünstler erkühnen sich, ihren Gedanken und Gesichten nachzuhandeln; sie achten keine Schranken zwischen Innen und Außen, Wort und Werk. Alle menschlichen Angelegenheiten werden ästhetischen Forderungen unterworfen... Gleichzeitig mahnt die Naturwissenschaft zu tapferen Erkundungsfahrten. Man kehrt der Schule des erprobten, thomistisch gezähmten und kirchlich gebilligten, Lehrmeisters Aristoteles den Rücken und steuert dunklen Küsten zu, von denen her, phantastisch und verheißungsvoll, der Name Platon lockt. Im Schoß des Neuplatonismus, dieser niemals erschlafften Nähr- und Pflegemutter aller künstlerisch-gelehrsamen Geistigkeit jeder europäischen Renaissance, verfehden und verflechten sich Induktion und Deduktion, Erfahrung und Dogmatik, Vernunft und Einbildungskraft in verhängnisreichen Mischungen und Spannungen. Auch der organische Kosmos des Leibniz, die durchseelte Natur Shaftesburys und Goethes reichen mit ihren Wurzeln hinab in die spekulativen Visionen der Ficinus und Telesius, Cardanus und Patritius, Caesalpinus und Campanella, deren Samen jetzt zuerst in deutsche Erde sich senken. Behend und schwärmerisch, kontrolle- und methodelos, tragen sie unermeßliche Möglichkeiten künftiger Entfaltung in sich. Selbst die Märtyrer Bruno und Vanini verquicken in ihrem inspiratorischen Denken noch alle jene Gegensätze, die nachmals zum Widerspiel von Rationalismus und Empirismus, von ästhetischem und theoretischem Weltbild sich aufrollen. Eine gleiche Verknäuelung der Ideen läßt sich auch in der Religion und Kunstlehre, Staatsauffassung und Politik, Historie und Rechtsanschauung wiederfinden. Vorher schon türmen sich im Hirn des Chronisten und Schwarmgeists Sebastian Franck von Wörth die ersten Grundmauern des prometheischen Gebäudes einer Natur und Menschenwelt umschlingenden Universalgeschichte, wie sie für uns an die Namen Herder und Kant sich knüpft. Was alle, oft trüben und brüchigen Bekenntnisse zutiefst durchpulst, das ist das echte Ethos alles Humanismus: Mensch sein, sich selbst gehören, brüderlich verwandt mit allem Lebenden und doch durch keins erklärbar und ersetzbar, einstehen für sein Handeln, eins sein mit seinem Denken. Krieger und Lichtbringer sein! Giovanni Pico von Mirandola, in seiner vielbewußten Rede ‚über die Würde des Menschen', hört Gott zu Adam Worte sprechen, die heller als jedes Datum und jeder Name diese Haltung verkörpern: „Alle anderen Wesen in der Schöpfung haben wir bestimmten Gesetzen unterworfen. Du allein bist nirgends beengt und kannst dir nehmen und erwählen, das zu sein, was du nach deinem Willen zu sein

Digitized by Google

beschließest. In die Mitte der Welt haben wir dich gestellt, damit du frei nach allen Seiten Umschau zu halten vermögest und erspähest, wo es dir behage. Nicht himmlisch, nicht irdisch, nicht sterblich und auch nicht unsterblich haben wir dich erschaffen. Denn du selbst sollst, nach deinem Willen und zu deiner Ehre, dein eigener Werkmeister sein und dich aus dem Stoff, der dir zusagt, formen. So steht es dir frei, auf die unterste Stufe der Tierwelt herabzusinken. Doch kannst du dich auch erheben zu den höchsten Sphären der Gottheit." Das ist, hinsichtlich des individualistischen Akzents, vulkanischer als alles, was mittelalterliche Mystik und Emanationsweisheit verkündigt hatte[1]).

Die enthusiastische Erneuerung, die in Italien der Wiederaufrichtung der alten Majestät des Volks von Rom entgegenstürmt, mit ihrer Glorie und ihrer Tugend, die bei Dante im dichterischen, Giotto im malerischen, Cola di Rienzo im politischen Horizont emporleuchtet und dann, von Leonardo bis Michelangelo, zu einem weltgeschichtlichen Höhepunkt an Daseinsfülle und Bildnerkraft aufsteigt, ist eine Krönung langwierigen Selbststreits, eine Vollendung nationaler Sehnsucht, eine Zurückeroberung verlorenen Sagenlands. Sie erfährt auch in der hell- und glutäugigen Weltfrömmigkeit der Renaissance-Literatur würdige Verkörperung, wenngleich die Entwicklung hier dem Großen und Ganzen nach in absteigender Linie verläuft: Von der flackernden Bekenntnis-Dialektik Petrarcas zur erdumspannenden Naivität Ariosts und zur dekorativen Grandezza Tassos: vom Theatraliker des heißesten und beweglichsten Ich zum göttlichen Narren des abenteuerlichsten Welttheaters und zum Vater der heroischen Konvention... Diese südliche Blüte ist die Nährerin und Lehrerin aller übrigen, im XVI. Jahrhundert erwachenden Nationalliteraturen Europas: der französischen, die sich von der Plejade und von Scaliger die Bahn weisen läßt; der spanischen,

[1]) Ein Zeugnis solches Glaubens ist auch das in der gesamten Renaissance beliebte Luzifer-Motiv bei Tasso (Gerusalemme IV) oder in Vondels theatralischem ‚Luzifer'-Szenakel oder in Klajs ‚Engel- und Drachenstreit': Der himmlische Reichsverweser tritt an die Spitze der empörten Engel, weil Gott ein Bündnis mit Adam geschlossen und den Menschen dadurch über die himmlischen Heerscharen erhöht hat. Dem Menschen steht eben die Gottwerdung offen, und das erhebt ihn über den Troß der dienenden reinen Geister.... Originell ist hier freilich in erster und vielleicht einziger Linie die entschlossene Prägung des Persönlichkeitsaspekts; das Weltbild als solches taucht in religiös-ehrfürchtigerer und metaphysisch-edlerer Gestalt bereits bei Meister Ekkehart und einigen erlauchten Söhnen der Kreuzzug-Blüte empor, nur erst in scholastisch verkapselter Reflexion, noch nicht als freiheitbrausender Päan.

Digitized by Google

deren Gipfelweg zur göttlichen Freiheit des Cervantes durch ein Gestrüpp erborgter Fabeln und angekarrter Renaissance-Traktate führt; der englischen, als deren Bannerträger Philip Sidney gilt; der niederländischen, die ihre Heimat dann im XVII. Jahrhundert schlechterdings zum Zentrum aller europäischen Bildung erhöht. Am Schluß erst entspinnt sich die Formenerneuerung der deutschen Dichtung, in ihrem ersten Anlauf: Opitzens Programm den anderen um mindestens ein Halbjahrhundert nachtrottend, nachmals indessen alle Nachbarrenaissancen nicht nur machtvoll überschattend, sondern auch um ein ganzes Jahrhundert überlebend.

Vorerst aber steht jener Schönheit in unserem XVI. Jahrhundert — wie dann unter den deutschen Zeitgenossen Shakespeares — keine auch nur annähernd ebenbürtige Formbegabung zur Seite. Nur mittelbar empfängt hier solches Pathos des Irdischen Stärkung seitens der Neuordnung des religiösen Lebens: Die Reformation befestigt das häusliche, das weltliche, das göttliche Regiment: Familie, Staat, Kirche. Sie verneint die asketischen Ideale ebenso wie die hierarchische Verfassung. Luther fordert Hingabe an den Beruf und pünktliche Erfüllung der Pflichten des Tags. Der praktischen Arbeit wird ein unverlierbarer Adel zuteil. Der Vorzug der vita contemplativa erlischt. An Stelle heteronomer Glaubens- und Morallehren, die das Diesseits erniedrigen, das Handeln einschüchtern, das Forschen bevormunden, tritt jetzt ein autonomes, will sagen auch im Menschen selbst verankertes, Prinzip des Wollens und Wertens: das transzendentale Gewissen, dessen Gebot, von unserem Bewußtsein mitbedingt, doch über alles Irdische hinausragt und dadurch eine Brücke zwischen den zwei Sphären schlägt. Solche transzendentale Einstellung ist hier wie auch im XVIII. Jahrhundert die Offenbarung eines wirklichkeitssinnigen, tatmutigen Menschentums, eines freieren, bejahenden Verhältnisses zur Erde, eines beherzten, männlichen zum Tod. Knorrig und zart zugleich, heldisch und doch der dreifältigen Ehrfurcht voll. Man lernt das Ganze seines Lebens überschauen, seine Entschlüsse aus weitester Perspektive meistern: Das sind Keime historischen Sinns! Der Luthermensch vergißt und verzeiht nicht; hierin ruht seine Härte vor der Mitwelt und seine Größe vor der oberen. An einem ewigen Ganzen wird treu gearbeitet... So begegnen sich der titanische Künder der Willensfreiheit und der demütig-selbstbewußte Prediger des servum arbitrium in Tatenlust, Wirklichkeitsfreude, Entdeckerbewußtsein. Der Individualismus, der bereits im Rittertum der Kreuzzugzeit ein erstesmal sich dunkel regt, bei Meister Ekkehart und wenigen Gleichbürtigen religiöse Mythik stammelt,

Digitized by Google

endlich dank Hof- und Humanistenrunden Italiens in Politik und öffentlichem Leben sich ansiedelt, saugt nunmehr aus zwei tiefen Wurzeln Wucht und Schnellkraft, zugleich aber auch Läuterung und Verinnerlichung[1]). Unerbittlich langt lutherischer Wirklichkeitssinn nach dem Kern der Dinge. Einzelnes ist ihm werthaft, Persönliches welthaft. In der Einmaligkeit und Unersetzlichkeit jedes Besonderen liegt ein Schicksal und ein Unendliches beschlossen. Jenes letzte sittliche Interesse am So und nicht anders sein der Dinge, das die deutsche Wissenschaft vor allen anderen auszeichnet, steigt hier in das Licht der Geistesgeschichte. Gleichzeitig auch schon seine Problematik: Der Ausgleich zwischen dem Sittlichen und dem Ästhetischen, diese Aufgabe, die wie keine andere den deutschen Charakter bis auf den heutigen Tag gelenkt und zu tiefster Verstrickung und höchster Besinnung gespornt hat, wird hier zuerst erstrebt, vorderhand theologisch-mystisch eingesponnen oder dogmatisch-altertümlicher Polemik unterworfen, in Kirchendienst und Glaubenslehre unvollkommen ausgeprägt und darum lange Zeit verkannt[2]) ....

[1]) Italienischer und deutscher Individualismus werden hier nur um ihres praktischen Wirkungszusammenhangs willen nebeneinander gestellt. Auch die Abwegigkeit des deutschen hat eben durch die Schwung- und Stoßkraft des südlichen die reichste Förderung erfahren. Wie weltenweit die beiden Wesenheiten in anderer Hinsicht entfernt sind, das aufzuzeigen erübrigt vorzüglich unserem V. Kapitel.

[2]) Während der Korrektur dieses Kapitels erscheint im 4. Heft der ‚Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' ein Aufsatz Fr. Strichs: ‚Renaissance und Reformation', der sich in Frage und Antwort mit meinen Ausführungen mehrfach eng berührt. In einer Hauptsache stimmen die beiden Auffassungen überein: Luther, der den Kunstformen der Renaissance so feindlichen Abbruch getan hat, bewährt sich dennoch als Bahnbrecher ihrer Lebensform; mag ihm das Religiöse und das Sittliche, selbst das Vernünftige, in jeder Hinsicht näher liegen als das Musische, auch er glaubt an die Erneuerung des reinen und natürlichen und wesenhaften Menschen, und keineswegs ermangelt er der tieferen Beziehung zur Antike. Treffend kennzeichnet Strich den protestantischen Geist aller echten deutschen Renaissance, und ich erhelle im Kapitel VII (und passim), daß die Verbindung zwischen Katholikentum und Altertum viel leichter und rascher erwachsen, indessen von geringerer Tiefe und kürzerer Entwicklung geblieben ist... In schroffen Gegensatz aber treten die Ansichten, wo Strich dem Luther-Menschen das Tragische abspricht. Ich sehe in Luthers Welt geradezu das Fundament der deutschen, überhaupt der germanischen Tragödie — die Wiege Lessings und insbesondere Schillers, noch Hebbels und Ibsens und Hauptmanns. Wenn Renaissance und Reformation sich zum Preis der höchsten Würde des Menschen vermählen, waltet doch nur in jener ein ästhetisches Motiv: die Würde des Menschen als eines gottgleichen Schöpfers, in dieser hingegen ein sittliches: die Würde des Menschen als eines vernünftig sich selbst bestimmenden Wesens. „Geistlichen Sinns ein welt-

Digitized by Google

Humanismus und Reformation haben einen verjüngten Menschen seinem starren Gehäus entrissen, ihn mit Selbstvertrauen und Streitbegier ausgerüstet, mit der Urliebe zu den Dingen und ihrem erhaltenden Gesetz. Aber Humanismus und Reformation, die sich bei Anbeginn zu einem Bündnisvertrag, indes zu keiner dauernden Organgemeinschaft zusammengeschlossen haben — man gedenke allein des Zerwürfnisses zwischen Luther und Erasmus: zwischen dem rigoristischen Reformator und dem höfisch-biegsamen Renaissancegeist —, Humanismus und Reformation vermochten ihm Eines nicht zu geben: die im tieferen Sinn ästhetischen Werte. Der Protestantismus erstarrt in Moralismus und Orthodoxie, abgewandt von jeglichem künstlerischen Gesicht und Gebild, teils Damm, teils Bremse aller Formkultur; und der Humanismus, durch Luthers innere Spannungen und äußere Härten abgestoßen, verflacht in Formalismus und Genüßlichkeit, fern allem tragischen Pathos und aller gesamtmenschlichen Wiedergeburt. Nirgends mehr gatten sich diese beiderlei Kräfte zu einer höchsten Einform.

So kann von einer echten Renaissance in der deutschen Literatur des XVI. Jahrhunderts nur ganz bedingt die Rede sein. Unsere wahre Renaissance ersteht im XVIII. Jahrhundert, im klassischen Zeitalter. Die Klassik ist die deutsche Hochrenaissance, wie das Barock nur das vorbereitende, als solches noch erfolglose Ringen um dieses Ziel ist. Die Kunst der Raffael-Zeit ist eine ausgesprochen italienische Entfaltung; die deutsche Seele in Luthers Tagen nimmt hier und dort mit Willen und Gesinnung an ihr teil, ohne sich indes eigenwüchsigen Ausdruck zu erwerben. Hier werden gleichsam nur die zyklopischen Blöcke herbeigewälzt, aus denen zwei Jahrhunderte später harmonische Lichtgestalten gebildet worden sind. In formaler Hinsicht wird das ererbte Gut des XIV. und XV. Jahrhunderts nicht wesentlich gemehrt. Es gibt Lukianisches bei Hutten, mimische Satire in den Dunkelmännerbriefen, Aristophanisches bei Naogeorg und Frischlin, eine glückliche Auflösung der Tendenz und Kontroverse zu Fabel und Drastik in einem Streitdrama vom Schlag des ‚Eccius dedolatus'; überhaupt verbindet das Drama der Lutherzeit die Abtragung spätmittelalterlicher Formenüppigkeit

liches Leben führen": Gegeben ist der Lutherischen Geistigkeit hier der dramatische Konflikt, die Synthesis erst aufgegeben. Entzweiung ist der Ursprung, Einform nur das Ziel. Ein Unbedingtes ringt mit der Wirklichkeit, freilich nicht um sie zu besiegen, sondern sie zu versöhnen und sich anzuverwandeln. Alle hohe Lebensgestaltung und Charakterentfaltung deutscher Seele birgt dank Luther von vornherein einen dramatischen Nerv. (Das alles findet teils im Folgeabschnitt, teils im V. und IX. Kapitel einläßliche Würdigung.)

Digitized by Google

mit einer großartigen Vertiefung der Charakterzeichnung und des tragischen Konflikts; die formale, in engerer Bedeutung künstlerische Renaissance bleibt wesentlich dem XVII. Jahrhundert vorbehalten. Das XVI. ist das Jahrhundert der großen Erfindungen und Entdeckungen, das XVII. das der geschmeidigen Rezeptionen und der witzigen Experimente. Der deutsche Geist, tiefer gewandelt als irgend einer, aber aus sich heraus die Form zu finden nicht imstand, von keiner Überlieferung geleitet, an keine ausgeglichene Zivilisation gewiesen, geht wieder treu beflissen bei den Romanen und den Alten in die Schule, tastend und strauchelnd, sich mit unendlich reichem Bildungsinventar umgebend, sich eine neue Sprache suchend, durch eigentümliche Synthesen neue Stile zeugend. Wir haben uns die Aufgabe gestellt, Basis und Stufengang dieser Entwicklung in ihren vorzüglichen Typen festzuhalten.

Wir müssen hier darauf verzichten, alle verstreuten Ansätze zu einer Renaissance im XVI. Jahrhundert, wie sie zum Beispiel auch auf musikalischem Gebiet erstehen[1]), ferner alle die mannigfachen Vorstufen der Opitzischen Reform zu sammeln. Verzichten auch darauf, im anbrechenden XVII. Jahrhundert die Kräfte aufzuspüren, die auf dem Boden heimatlicher Überlieferung, zum großen Teil unter dem stammverwandten Einfluß Englands und noch stärker Hollands, zu einer runderen Lösung des Formproblems hindrängen. Wir wenden uns ohne Verzug den ersten vollbürtigen Erscheinungen barocker Stilgebung zu, und diese liegen in gewissen Hervorbringungen der lateinischen Lyrik des XVI. Jahrhunderts. Da das spätmittelalterliche Deutsch verfeinertem Bedürfnis nicht genügt, andererseits die Exklusivität der neuen Poeten allen Veredlungsversuchen an der Volks-

[1]) Schon Höpfner (‚Reformbestrebungen...', Progr. Berlin 1866, 19ff.) weist auf Anstöße seitens französischer, an zweiter Stelle erst der italienischen Musik. Luther, fremd und feind aller bildhaften Einkörperung und Förderer der beiden immateriellen Künste, adelt das Wort und liebt die Musik; in jenem empfängt er den göttlichen Geist, in dieser vernimmt er Gottes Stimme. Reibungen ergeben sich da erst seit den jüngeren Übertreibungen einer bereits von gegenreformatorischer Gärung ergriffenen Ekstatik... Im Musikalischen fehlt die Scheidung zwischen Volkstümlich und Gelehrt; hier finden zuerst romanische Motive Aufnahme; hier wird von der Derbheit des Straßenlieds zum feineren Gesellschaftston eingekehrt und in Kanzonetten, Villanellen, Madrigalen jene Wendung zum Glatten, Vernünftigen eingeleitet, das die Lyrik des XVII. Jahrhunderts beherrscht. Erst später erzürnen sich die Prediger über die eigenmächtige Auslegung heiliger Texte in solchem Absehen. Der Katholik hält die Bibel für Eingebung, der Lutheraner für Aufzeichnung und — Geschichtsschreibung. Der Katholik ist mehr für die ästhetischen, sentimentalen Reize empfänglich, der Reformierte, dieser geborene Philolog, steht ihr mit wissenschaftlicher Kritik gegenüber.

Digitized by Google

sprache abgeneigt ist, vollzieht sich die eigentliche Protorenaissance der deutschen Literatur in lateinischer Sprache. In dem Jahrhundert, dessen Muttersprache doch noch wesentlich ein Werkzeug für Soldaten und Kaufleute, für Schwankerzähler und Spruchsprecher, für Demagogen und Prediger geblieben ist[1]), gebietet eben nur das Lateinische über stilistische Fülle und rhetorische Glätte, über eine Konvention geselliger Bildungsinhalte und einen Hausschatz höfischer Zierreden. Während die deutsche Literatur der Epoche störrisch in dumpfer Stoffbefangenheit und religiös-moralischen, aller Kunstform entfremdeten Willensskrupeln verharrt, öffnen sich bei den zeitgenössischen Neulateinern die ersten Knospen der verjüngten Form, zugleich der frühste Vorklang des Barocken. Mit ihrer Würdigung hat jede geschichtliche Charakteristik unseres XVII. Jahrhunderts zu beginnen.

Die vielverzweigten Sippen dieser Gedichtsammlungen werden kaum mehr von jemandem zur Gänze übersehen. Goedeke, ohne auch nur annäherungsweise erschöpfend zu sein, zählt ausschließlich Ulrich von Huttens 273 Namen auf, Verfasser zumeist dickleibiger Schmöker, die großenteils in der Bücherei der Georgia Augusta versammelt sind[2]). Diese Neulateiner sind fast durchwegs weit gereiste, reich belesene, keck gestimmte Kraftnaturen. In Frohsinn, Andacht, Buße, Scherz und Liebe flink beredt. Forsch, tatfroh, stegreifkühn, in Vielem echt studentenhaft. Teils allzu fertige Aneigner, teils im Verfahren ihrer Nachahmung gelehrsam und nicht selten plump. Bewandert insbesondere in den römischen Elegikern der Augustuszeit, aber auch in den griechischen Anthologien, die Jüngeren in Henri Estiennes Pseudo-Anakreon. Gern treten sie auch ausländischen Neulateinern nach. Indessen erhebt ihr Dichten entschiedenen Anspruch auf Originalität. Und hinter der formalen Anlehnung tobt wilde Lebensgier und tolle Erdenlust. Vollwertige Renaissancenaturen!

Wir können hier nur der ragendsten Persönlichkeiten gedenken: Da ist

[1]) Den „Sprachumfang" Luthers — seine Jünger und Folger, Fischart nicht ausgenommen, haben so gut wie keine Substanz hinzugefügt — skizziert Fr. Gundolf, ‚Martin Opitz', München und Leipzig 1923, 41 f.

[2]) Ihre erste Erforschung verdankt man vorzüglich Georg Ellinger, der auch in zwei Bändchen der ‚Lateinischen Literaturdenkmäler' (No. 7 und 14) eine bescheidene Auswahl liefert, und dann Adalbert Schröter (‚Beiträge zur Geschichte der neulateinischen Poesie Deutschlands und Hollands', Berlin 1909), dessen weitschichtige, nur durch die etwas lahme Einfühlung in die römischen Vorbilder geschädigte Arbeiten durch vorzeitigen Tod abgebrochen worden sind.

Digitized by Google

als erster Konrad Celtis; ruhmesentflammt wie nur Opitz oder ein Florentiner, beschwört er den Apollo, „ut ab Italis cum lira ad Germanos veniat"; ihn zu empfangen, gründet er die Danubianische, Rhenanische und Vistulanische Gesellschaft. Da ist neben Eobanus Hessus und Euricius Cordus im Erfurter Kreis Joachim Camerarius, Dichter von leichten Eklogen und von schweren ‚Praecepta morum ac vitae'. Der heißblütige Catulljünger Petrus Lotichius Secundus, herangewachsen am Fuß der Burg Huttens, dessen Geist über seiner ganzen Dichtung schwebt. Im Mansfeldischen haust Georg Aemilius. Unsteter wirkt Melanchthons berüchtigter Schwiegersohn Georg Sabinus, gehetzt von Eitelkeit und Größenwahn, Günstling des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg und Vertrauter des Kardinals Bembo, Hofmann und Panegyriker, schon voll artistischer Vorliebe für das Katholische und dessen sinnlichen Pomp. Sein Wittenberger Kamerad ist der vorwiegend theologisch-gelehrte, streitbare Patriot und Reformator Joannes Stigelius. Unter der folgenden Generation Paul Schede Melissus, der Psalmenübersetzer des Jahrs 1572. Schließlich der hellste Stern der neulateinischen Kunst vor und neben Opitz: Caspar Barth. Aufs stärkste von den Niederländern und den Italienern in Bann genommen, Verfasser von 4 Büchern ‚Amabilia' und eines ‚Amphitheatrum Gratiarum', in dessen 15 Büchern, durchwegs anakreontisch gemessen, wahre Versfontänen sich auftun, deren Behendigkeit in der Umschreibung und Umschwärmung der körperlichen Reize seines Mädchens oder in variationenreicher Ausmalung alter Kußmotive auch unter den feistesten Schwulstpoeten nicht ihresgleichen hat an kaltsinniger Virtuosität und langatmiger Dialektik.

Es ist hier nicht so viel daran gelegen, praktische Einwirkungen dieser Neulateiner auf die barocken Lyriker des XVII. Jahrhunderts zu erweisen — obwohl diese in Einzelfällen sehr gewichtig sind, so bei Friedrich von Spee oder dem Anhang Barths, des Leipziger Mäzens — als vielmehr daran, die Übereinstimmungen aufzudecken, die zwischen der Nachahmung der Antike seitens dieser Epigonen und der späteren Umbildung von seiten der deutschen Lyriker bestehen. Sie tauchen unter anderem auch in dem Umstand zum Vorschein, daß einige der zeitgenössischen Lateiner des Auslands, den deutschen an Ursprünglichkeit und Beweglichkeit voraus, doch sonst von gleichem Wuchs, im folgenden Jahrhundert schlechthin Kirchenväter der neuen Kunst geworden sind. So in Italien die drei geliebten Barocklehrer: Hieronymus Vida der Ästhetiker, Jacobus Sannazaro der Bukoliker, Andreas Alciatus der Emblematiker. Während Frankreich eines überragenden Neu-

Digitized by Google

lateiners zu entbehren scheint, hat England seinen Morus, den Schotten Buchananus, nicht zuletzt den Owenus: den Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts. Sie alle überragt an menschlicher Fülle und gestalterischer Meisterschaft ein junger Vläme, Johannes Secundus, nach Vatersnamen Nicolai zubenannt. Heißsporn in allen Sätteln, bildhauerisch und malerisch begabt, Kenner des Altertums. Erst Dichter von Elegien im Stil des Properz, durch eine Julia in Mecheln entflammt, voll widerwilliger Liebesraserei, zwiespältig im Gefühl, unselig im Ausgang. Unvergänglich als Schöpfer der ‚Basia', die er um die Mitte der 30er Jahre einem spanischen Mädchen widmet, während eines Aufenthalts im Land, von katholischem Renaissancetreiben umfangen, von Granden und Kirchenfürsten begönnert. Ein Werk, das noch im XVI. Jahrhundert die Welt erobert hat, das Lieblingsbuch eines Montaigne so gut wie nachmals eines Mirabeau, noch Jung-Goethes[1]) ...

Was in dieser lateinischen Dichtung zu individueller Prägung aufsteigt, und das ist im Verhältnis zu den wüsten Massen peinlich wenig, nimmt Gebilde der deutschen Barocklyrik um ein Jahrhundert vorweg. Hier ist gemessene Architektonik, geschliffene Antithetik, gestufter Farbenakkord, virtuose Häufung von behenden Variationen und prunkenden Epitheta. Hier ist Klimax und Pointe, Umschreibung und Allegorie. Sogar Klangreiz und Echo, graphische Kniffe und anagrammatische Spiele. Pausbäckige Antikisierung biblischer Themen, muntere Mischung von christlichen Gottes- und Tugendbegriffen mit Hymenäus und den Grazien[2]). Es ist jetzt vorzüglich Horaz[3]), der die begehrtesten Formmuster stellt — wenigstens außerhalb des Gehegs des versus anacreonticus; aber auch seine Motive bürgern sich vor allen ein: Oden an Freunde und Förderer, an Städte und Flüsse und

[1]) Das liebenswürdige ‚An den Geist des Johannes Secundus' wird Anfang November 1776 an Frau von Stein übersendet. Bezüglich der ‚Römischen Elegien' vgl. Goethe-Jahrbuch XIII, 199ff. — Erster heller Nachklang dieser Lyrik in Deutschland ist wohl Flemings Zyklus auf die ihm durch die Pest entrissene Rubella, die nun in der Erinnerung zum Quell alles ruhigen Glücks verherrlicht wird: ‚Rubella seu suaviorum liber I', Leipzig 1631. Vieles Verwandte ist hier natürlich auch dem unmittelbaren Vorbild Catulls zuzuschreiben. Später findet das bombastische Kußgedicht Marinos breite Nachfolge.

[2]) Zu dem besonders aufschlußreichen Fall des Celtis vgl. den Celtis-Aufsatz in Fr. v. Bezolds ‚kulturgeschichtlichen Studien' ‚Aus Mittelalter und Renaissance', München u. Berlin 1918, bes. 135ff. Ausführlicheres im 3. Abschnitt dieses Einleitungs-Kapitels.

[3]) Sehr einläßlich verfolgt die Wiedererweckung des Horaz K. Viëtor, ‚Geschichte der deutschen Ode', München 1923, bes. 15ff. Die ästhetischen Bewertungen des einschlägigen II. Kapitels bleiben mir allerdings zum großen Teil unverständlich.

Digitized by Google

Länder, gnomische Betrachtungen über Vergänglichkeit, Genügsamkeit, Zurückgezogenheit, zünftige Auslassungen über Dichterlos und Dichterruhm, das sind die neuen Münzen, die, emsig zusammengeschabt, zwei Jahrhunderte lang den Stamm- und Betriebsschatz des Durchschnittspoeten bilden.... Gern werden hier klassische Strophen epigrammatisch umgegossen: Das Epigramm bleibt eine Urform des Barock, das Urbild auch des Sonetts bei vielen Opitzianern[1]), das Urbild noch des Madrigals nach Anweisung des Kaspar Ziegler und der Seinen[2]). Horazische Strophen werden bezeichnend ohne das bei dem Römer übliche Enjambement übernommen, vielmehr starr abgesetzt, um als epigrammatische Sätze, als streng umgrenzte Glieder in wohlberechnete Bindungen eingehen zu können. Von den Leisten der römischen Bildungsdichtung wird aber auch zu weicherer anakreontischer Tönung abgeschwenkt, deren Mittel zu Säulen getürmt und zu Arabesken gewunden, dennoch eines unbefangen-heiteren Rhythmus nicht gänzlich beraubt werden können[3]). Alles ist viel nervöser als im Römischen. Dort flächige Rhetorik, hier raumschaffende Architektonik. Neben den mythologischen Katalog und die massige Häufung und mechanische Abwandlung tritt die schwanke Versleiter, oft in ein verschmitztes Paradoxon oder gar ein ausgeklügeltes ‚Aprosdoketon' mündend. Wo selbst Catull oder Horaz gleichsam immer noch in Sandstein meißeln, ist hier in Wachs und Ton das Kapriziöseste erfaßt. Alle Bewegung ist von schärfster Drastik, die Gebärde zuweilen bis ins Tänzerisch-Orgiastische gesteigert, wo das römische Vorbild gewissermaßen immer noch mit Maske und Kothurn gewappnet bleibt. Und überall allegorisches Dunkel und spitzfindiger Doppelsinn, von den Petrarca-Naturen bis zu den jesuitischen Diplomaten. Unter den Neulateinern beginnen die Künste der Mimik und Szenik, das individuelle Schauspielen. Hier reden Berge und Flüsse, hier ergibt sich die schäferliche Ekloge barock-allegorischer Panegyrik. Situationskomik ergreift

[1]) So auch nach Buchners Definition. Noch Omeis, Nürnberg 1712, verlangt, der 4. und der 8. Vers des Sonetts solle „mit einem völligen sensu und puncto oder wenigstens colo schließen", ebenso der 11. Er verweist auf den Gebrauch der Italiener, Franzosen, Spanier, denen Fleming hierin leider nicht gefolgt sei.

[2]) Noch J. G. Neukirchs ‚Anfangsgründe' erklären diese in jeder Hinsicht irrationellste Kunstform: „Dieses ist wiederum ein kurtzes und scharfsinniges Gedichte, da man ohne gewisse Mensur der Reime etwas nachdenkliches abfasset und dadurch dem Leser mehr Anlaß zum Nachsinnen und Dencken giebet" (II, 327 f.).

[3]) Herder beobachtet bei Anlaß Baldes Ähnliches: Ausg. Suphan XXVII, 278 f. Über die Bedeutung der Anthologie für Johannes Secundus: LLD 14, III f.

Digitized by Google

den Platz des akademischen Wortwitzes der Humanisten und Reformatoren. Neben schwerfälliger Gelehrtheit wohnt überall ein Stück Huttenscher Pubertät.

Die Sprache der Modernen ist, verglichen mit der römischen, ganz allgemein viel übertragener, viel metaphorischer. Es handelt sich ja, gegenüber dem Lateinischen, im Grund um eine Formung zweiten Grads, deren erste Stufe gewandt und sicher beherrscht wird. Freilich entfließt solche Kunst eben deshalb vielfach nur mittelbarer Anregung, und strebt durch wortgewandtes Pathos einzuholen, was ihr an ursprünglicher Ergriffenheit mangelt. Es gab wohl einstmals eine aurea Latinitas, doch ihre Dichter waren mit den aurei oculi und den aurea labella bei weitem weniger verschwenderisch gewesen als jetzt ihre Epigonen. Dergleichen wird erst später wohlfeil. Man braucht gar nicht die Ausnahmsfälle anzuziehen. Nirgends hat der Römer Lygdamus, der in den Tagen des Augustus eine Neaera pries, diese mit Phrasen bestürmt im Stil des jetzt landläufigen „Duro marmore durior Neaera". Oder wie grell sticht von Catulls Naivität der Gedichtschluß des Secundus ab: „Te iam, te volo basiare mollis, Molli mollior anseris medulla". Und die Tibull und Properz schalten zwar ungemein sorglos mit mythologischen Gleichnissen und gelehrten Tiraden, bewahren aber eine unverhohlene Zurückhaltung gegenüber profanen Hyperbeln gleich den hier üblichen: „Latonae niveo sidere blandior". Im ganzen Horaz gibt es nur ganz wenige vergleichbare Fügungen (bes. Oden I, 19, Z. 5—6; III, 9, Z. 4. 8. 21); um wie viel maßvoller auch diese sind als ihre Nachahmungen, das hat schon Wernicke im Vorwort seiner ‚Überschriften' dargetan. Weitab auch von dem fessellosen Liebesgram der Properzischen Cynthia-Lieder rückt die Superlativik des Lotichius, der überhaupt eine Neigung zu Seen und Sündfluten von Tränen hegt: „At Myrrhi vacua solus gemit unus in umbra, Quem circum lacrymis omnia plena madent". Und in neulateinischer Katholikendichtung heißt es selbst von der Himmelskönigin: „Lunarique magis sidere candida"... Der erste, der in Rom solche Wirkungen zugänglich und die spröde Wucht des keuschen Quiritenlatein dem dekorativen Pomp der Lucanus- und Statiuszeit erst botmäßig gemacht hat, war Ovid. Und Ovid ist, mehr noch als Catull, der Patron aller Neulateiner, der Ahnherr des deutschen Barock in Sachen der Lyrik — wie Seneca dem barocken Drama die Bahn weist. Ovid, den man den römischen Heine nennen könnte, nach Schaffen und Schicksal, dem künstlerischen wie dem menschlichen. Der satte, übersatte Erbe einer üppigen Blütezeit; der erste, der, Talent höchsten

Digitized by Google

Rangs nicht Genie, mit blendendem Schwung und zierlichem Anstand auf dem Niveau einherschreitet, das Edlere geschaffen haben; der leichten Verführergriffs das Gefüg seiner Sprache lockert, sie nicht mehr als selbstherrlichen Organismus in Treue hegt, sondern als feines Werkzeug willkürlich beherrscht.

Die Spur dieses Erotikers ist ein stilistisches Merkmal weitester Geltung und darum hier in Kürze zu überschauen: Schon die italienischen Frühhumanisten hatten ein ganz besonderes (nicht immer wohlgefälliges) Augenmerk auf ihn gehabt; mochten sie allem Scherzhaften, Lasziven, Komischen zuweilen arge Feindschaft tragen, Ovidscher Dialektik und Formkunst stand ihr Sinn allzeit offen. Den unerreichten Meister des bald harten und hurtigen, bald weichen und wogenden, bald zärtlich-plätschernden und bald orkanisch-brausenden Verses, den vielarmigen Zauberer, dessen Riesenharfe alles leis Hauchende, lind Schaukelnde, mild Strömende, dumpf Dröhnende in allen Tonungen und Schattungen zu Gebot hält, diesen Weltvirtuosen bewundert vorzüglich der in seinem Kern nicht ganz unverwandte Petrarca. Aeneas Silvius borgt ihm in ‚Euryalus und Lucretia' eine Reihe von Motiven ab. Celtis, der geradezu in jeder Zeile seiner ‚Amores' den Lehrer verrät, plant schon in Nürnberg, 1493, eine illustrierte Ausgabe der Fasti und wahrscheinlich auch — vor Wickram — der Metamorphosen. Als mythologisches Corpus liefert Ovid die Fibel des Rubens so gut wie der ungezählten Kulissen- und Wandmaler, vielleicht sogar auch Shakespeares. Er findet auch gelehrte Verbreitung, zum Beispiel bei Jakob Pontanus, wie er dann auch dem ganzen späteren Jesuitenstück vertraut bleibt. Unter den Theoretikern verehrt ihn insbesondere der Mythologe Omeis. In Zesens ‚Helikon' wird er bei jeder passenden Gelegenheit, zumeist neben Vergil, berufen. Er ist der Prologsprecher in der ‚Dafne' von Opitz-Schütz, ein Gläubiger vor allem des barocksten aller religiösen Sänger: des Spee, der wie kein anderer Metamorphosenbilder pflegt: Der Mond verfärbt sich über Christi Leiden zum Mohren, die Wundmale des Heilands werden unter die Sterne versetzt, aus seinem Blutschweiß sprießen weiße und rote Rosen, die Tränen über die Passion sammeln sich zur Milchstraße. Aus Vorliebe für solche Motive, die ja barocker Allegorik zuinnerst anklingen[1]) und barocker Theatralik unfehlbare Bühneneffekte stellen, bearbeitet Johann Georg Schoch, Ver-

[1]) Nicht selten sind Einfälle wie in Flemings „Anemone und Neren": Amor streut „den toten Geist" der ungetreuen Liebhaberin Anemone „für Samen aus" und ein Kraut namens Anemone entsprießt dem Boden.

Digitized by Google

fasser von ‚Verwandlungs-Beschreibungen'[1]), die Erzählung von Apollo und Leukothea aus dem IV. Metamorphosen-Buch in seiner Alexandrinernovelle ‚Poetischer Weyrauch-Baum und Sonnen-Blume'[2]). Ovid ist endlich der Abgott aller Galanten, in Sonderheit des Heldenbriefstellers Hofmannswaldau, wie er denn auch der Haus- und Schutzgeist des späteren Rokoko bleibt, bei Uz und Wieland und vielen Graziendichtern. Auch der „scharfsinnige" Pointenstil Lohensteins verschmäht es so wenig, sich mit seinen sprudelnden Gleichnissen zu schmücken, wie der körnige Realismus Christian Weises und der Seinen. Noch lange gilt der curiöse Preisspruch „Der spielet als Naso" für den schönsten Lorbeerkranz. Lesung der Amores und der Fasti, neben den Neulateinern, ist die Schule, die Günther mit größtem Eifer und Gewinn besucht hat.... So hat sich uns im Zeichen des helldunkeln Römers ein zusammenhängendes Reich barocken Formwillens entrollt. Von Anbeginn sind hier die Kräfte und Spannungen wach, die sich in unserem seit der Jahrhundertwende aufblühenden Zeitalter verkörpern...

Kehren wir in die Sphäre der deutschen Wortkunst zurück! Was hier das XVI. Jahrhundert entbehren muß und wonach das XVII. mit allen Fasern ringt, das ist, wie erklärt, die Renaissance der Kunstform. Machtvolle Übergangserscheinungen kündigen sie an, eine, die noch ganz tief im alten Chaos befangen bleibt, und eine, die, ohne Opitzens Wege zu kreuzen, aus markigem Formgefühl und freier Anlehnung an fremde Vorbilder die schwere Gediegenheit der Luthersprache mit kühnstem Wulst- und Schwulststil gattet: Theobald Hock und Georg Rudolf Weckherlin.

Der Dichter des ‚Schönen Blumenfelds' ist ein junger Mann von grüblerischem Hang und resigniertem Behaben. Geschwellt von humanistischem Nationaleifer, Jurist und Kenner der Antike, bewandert in der italienischen Renaissanceliteratur, abhold aller Volksdichtung, ohne sich indes hier beträchtliche Anleihen zu versagen[3]). Zwischen der welkenden volksmäßig-

[1]) Mir unzugänglich geblieben. „Es sind je 12 Alexandriner zu den 168 Ovid-Illustrationen, die der französische Maler Bernard Salomon gezeichnet und Virgil Solis in freier Wiederholung volkstümlich gemacht hatte" (G. Witkowski, ‚Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig', Lpz. und Berlin 1909, 137).

[2]) Verbreitet ist auch das Thema ‚Apollo und Daphne': Von einer italienischen Rappresentazione des XV. Jahrhunderts erzählt Creizenach, ‚Gesch. d. n. Dramas', II/1, 207. Laut Bericht des ‚Theatrum Europaeum' ließ auch die Kaiserin von Österreich am 12. 2. 1652 „den Actum wie Dafne zum Lorbeerbaum worden, durch die K. Musicanten gar stattlich und artig vorstellen".

[3]) Parallelen, die sich leicht vermehren lassen, bei Köster, Anzeiger XXVI, 286ff., und A. Götze, Beiträge XXVII, 154ff.

Digitized by Google

anonymen und der reifenden exklusiv-gelehrten Poesie ein Vermittler. In seinem wühlenden Persönlichkeitsbewußtsein, seinem gläubigen Streitertum und mutigen Bekennertum ein Duodez-Petrarca an einem kleinen böhmischen Fürstenhof, weltschmerzlich in satirischen Betrachtungen, zernagt von Enttäuschung, zerfallen mit Herren- und Frauendienst. Zugleich ein religiös Zerknirschter, versucht er immer auch zu lehren und zu bessern, und hier gewinnt sein Vortrag Ähnlichkeit mit dem Sebastian Brants. Stets auf Veredlung und Vergeistigung der gesamten Menschennatur bedacht, ist er durchaus schon Erlebnislyriker vom Schlag der großen Kämpferseelen. Bei ihm ist Frische und Leidenschaft, nur nicht genügend selbständig und mächtig, um festliche Gewänder freierem Bedürfnis anzupassen. So lebt sich sein sittlicher Kern in zähflüssiger Gelahrtheit aus, während sein Formungsdrang, so wenig er selbst Meistersängeranregung verleugnet, gelegentlich bereits nach der Geschmeidigkeit romanischer Umrisse strebt. Solches redliche Bemühen um Schwung und Schliff ist allerdings wenig glücklich. Geht Hock entschlossen daran, buntere Renaissance-Motive einzubürgern und den südlichen Strophenbau nachzubilden, so scharwerkt er andererseits trotz unverkennbarem Rhythmusinstinkt[1]) freigebig mit groben Abzählungen und lässigen Schleifungen. Vielleicht ist an dieser formalen Verwahrlosung seiner Gedichte, die übrigens durch einen dialektfremden und leichtsinnigen Setzer mitverursacht ist, auch seine Nachwirkung so gänzlich gescheitert...

Weit wuchtiger und wurzelhafter ist der gestalterische und gesellschaftliche Formensinn Weckherlins. Nicht mehr das stockende Ringen eines Hock, vielmehr fernblickende Zucht der eigenen Kräfte! Hier werden nicht philologische Schablonen kopiert, sondern aus wüchsigem Temperament barockes Ethos und Pathos dargelebt. Römisch, spätrömisch sind die massigen Quadern und stolzen Wölbungen der feierlich rauschenden Prunksprache, das architektonische Ebenmaß und die kluge Verteilung des Gleichgewichts. Unrömisch die Bewegtheit und Beseeltheit, die sich bei Weckherlin gerade im Hohen, Gehobenen, Hymnischen am persönlichsten ausspricht, nie grell oder gekünstelt, nie pomphaft-panegyrisch. Seine Haltung zum Altertum ist dem Wesen nach der der Plejade vergleichbar: Selbstsicherer Wettstreit mit Horaz und Vergil zeitigt Ronsardische Umschreibungen, Hyperbeln, Bauschungen, ohne daß der von eigener Ebenbürtigkeit durchdrungene Deutsche eine strengere Bevormundung ertrüge. Sein Humanismus greift

[1]) Köster a. a. O. Vgl. Jellinek, Zacher XXXIV, 413 ff.

Digitized by Google

triebhaft und trotzig nach allen Richtungen aus, noch keineswegs schematisiert und konventionalisiert wie Opitzische Geistigkeit. Er ist der Schöpfer eines hohen Gesellschaftslieds für Hof- und Bildungsmenschen, die Stand und Freundschaft eint, und ein vollwertiges Glied des aristokratischen Kreises, dem sein Sang gilt, fernab von allen Glorifikationen der späteren Histrionen und Schnorrer. Vaterländisch im Wesen und europäisch im Wirken. Herold der Renaissanceideale des poeta vates und des göttlichen Genius im Menschen, gibt er sich bei Laune anakreontischem Spiel hin, noch nicht zierlich-galant, nur herzlich und höflich, voll überlegener Urbanität. In Amors Garten meist unbehilflich und von literarischer Anregung gegängelt, doch in unerwartetem Augenblick unvergeßlicher Maler eines sehnenden Augenaufschlags oder beglückenden Händedrucks. Im Freundesrund männlich-mild, härter als Zesen, wärmer als Dach, zarter als Gryphius; ein früher Bruder Flemings und der Seinen. Noch wo er mit herkömmlichen Floskeln hantiert, leitet ihn das Erleben einer geistigen Gattung oder Ordnung, nie zwangläufiges Schüler- und Cliquentum. Blickt man von hier aus nach dem Spätbarock, dann gewahrt man die jäh steigende Veräußerlichung, die die fortschreitende Beherrschung aller Mittel begleitet. Weckherlinscher Kraft und Innigkeit[1]) läßt sich unter den zweiten und dritten Schlesiern nichts Würdiges mehr vergleichen: Man halte neben sein langes Hände-Gedicht ein im Thema verwandtes von Hofmannswaldau, etwan die spanische Glosse ‚Mund'! Der Weg zwischen beiden ist ein stürmischer Gang zur Entseelung.

Weckherlins Rede sucht nicht Übergestik in Klang und Reim und Bild; sie ruht auf einer Eindringlichkeit des Worts, die etwas Lutherisch-Abstraktes wahrt und zugleich etwas Humanistisch-Festliches. Bei allem Formelreichtum dient es niemals unfrei malerischer Illusion wie bei den lack- und duftlüsternen Koloristen, niemals als Hörstoff musikalischem Effekt wie so oft seit den Nürnbergern. Die Homonyme und Synonyme liefern Impulse und Akzente, nicht losgelöste Ornamente. Das Wort, an Höchstes streifend und in Letztem wurzelnd, gewachsen zugleich und ein Siegel göttlichen Geists, ist hier noch unentweihter Körper Lutherischer Seele, freilich bereits entfesselt und beschwingt, mit Gelenken und Nerven begabt durch einen genialen Manieristen des Reformationsjahrhunderts, dessen Geist über Weckherlins Renaissanceflügen waltet, wie er immer wieder im ‚Schönen Blumenfeld' anklingt: Fischart. Er, in dem humani-

[1]) Auf Weckherlins englische Spätzeit ist noch im nächsten Kapitel Bezug zu nehmen.

Digitized by Google

stische Wortgewalt über sich selbst hinauswächst, alle Reichtümer einer zerfallenden volkhaften Sprache und Form zu titanischem, willkürlichem, groteskem Gebild türmend, ist eben dadurch auch ein Helfer und Bahnbrecher aller, die vermittels antiker Plastik und Rhythmik ihr Deutsch zum Ausdruck eines dionysisch erhitzten und fanatisch gespornten Sinnenlebens zu steigern versuchen, und eben dadurch ist der Ungeschlachte, Zyklopische, Bärenhafte zugleich ein Ahnherr aller barocken Prägung. Dürfen wir hier den Vergleich mit dem Größten wagen, dann ist uns Fischart, sprengend und füllend, ein Stück vom Wesen des Vaters alles Bildbarock: des Michelangelo. Er ist — nur im Kleinen und Rohen und Dunkeln — ein formloser Michelangelo einer formlosen Epoche. Bei Fischart zuerst erwacht barocke Spannung, nur bleibt deren formale Auswertung unter-barock (während in Shakespeares Fülle und Rundheit barocke Form überholt wird). Gelenke springen, Muskeln spielen, Nerven schwingen: Hock und Weckherlin haben die ersten, für lange Zeit köstlichsten Früchte aus Fischarts Samen gepflückt. Der mächtigste Anstoß der Folgezeit geht vorerst von den ergänzenden Kräften aus. Die Stunde des Opitz ist erschienen und mit ihm eine geschlossene Entfaltung.

Opitz gibt ein Niveau, er steckt ein Ziel, er gründet Ordnungen und bietet Werkzeuge. Er ist ein Rationalist und ein Optimist. Er gräbt und baut für jedermann, als lasse sich alles lehren und lernen. Er schafft nicht nur Form, sondern zugleich Stoff. Die schüchternen Renaissanceversuche der Lutherzeit hatten Prosafügungen blumige Schnörkel angeklebt; auch die meisten der Neulateiner bleiben in solcher Rhetorik befangen. Opitz leiht seiner Sprache den Atem römischer Seele, er umhegt ein Kunstreich, er zwängt und drillt das dichterische Wort und schenkt ihm eben dadurch Idealität, Abstich von weichem Schwall und starrer Chrie. Er zimmert Grundbau und Gehäus der jungen Poesie, und er versieht dieses zunächst mit dem Hausrat der praktischen Notdurft: Da ist seine Technik des Verses, eine lang vorbereitete und jetzt mehrerseits auftauchende metrische Reform zu verbindlichem Kanon münzend; das handwerkliche Schalten mit ausgewählten und zurechtgelegten Haupt- und Beiwörtern; die schematische Handhabung mythologischer Umschreibungen und daraus abgeleitet allegorischer Verkleidungen; witzige Pointen, Rätsel, Spiele, dem Unterrichteten fertig zur Hand. Opitz bereitet auch aus mittelalterlichen Überresten und Renaissance-Errungenschaften die konventionelle Ideologie dieses Dichter- und Menschentums, von der schon zu reden war; er festigt den Typ des Kavaliers: die

Digitized by Google

stoisch-beschauliche Gelassenheit des Höflings, das ins Dekorative gewandelte Ritterideal mit seiner stolzen Geste und seinem tiefen Mangel an Wahrhaftigkeit. Er setzt viel mundgerechte Reflexion in Umlauf, Motive der Gelegenheitslyrik und des zärtlichen Plänkelns. Dies ist der Boden der nunmehr emporblühenden Formkunst... Die Signatur des Barocken ist eben vorerst eine uniforme Gebärde, ohne individuelles Antlitz, unbekümmert um alles persönliche Innenleben. Gattungsmäßig in der Charakteristik, stümperhaft in der Erfindung, mechanisch in der Aufmachung. Zwischen Gehalt und Form klafft ein unverbrückbarer Zwiespalt; Gestalten ist ein Übersetzen des Trivialen in gleißende Prunkrede. Die Sprache ist hier Instrument und Tapete und Kleid, ein Schmuckstück unter anderen; ihre bezeichnende Kraft ruht im Verallgemeinerten; so bedarf sie nicht selten der Wechselwirkung mit Nachbarkünsten: mit der Musik, wo das Seelische, mit der Mimik, wo das Drastische individuellere Ausprägung erfährt. Erloschen ist in solcher Kunst der Glaube an die weiten Zusammenhänge, in die Luther den Menschen gestellt hatte. Es gibt hier keine Bestimmung aus letzten Perspektiven, kein umfassendes Gesetz des Lebens, keine mikrokosmische Struktur des Werks. In diesem Weltbild pulst nicht die Dynamik eines ungeheueren Organgefügs, in dem überall Gott ist oder überall Natur; hier waltet nur der vigilanteste Augenblickssinn eines Okkasionalismus, der mit fertigen Posen, Bildern, Figuren sein Dasein schmückt. Wesen und Erscheinung sind durch keinerlei Notwendigkeit miteinander verwachsen. Jeder kann jedes sagen, jedem kann jedes widerfahren. Worte sind Farben, Gedichte schmückende Gemälde, Reime hineingepinselte Zieraten, und gern wird anagrammatisch oder akrostichisch auf den Besteller oder Empfänger angespielt. Die Anzahl der Tinten ist durch Regelbücher bestimmt. Der Kreis des Darstellbaren ist nicht die Weite aller menschlichen Natur, nur das überlieferte Repertorium der Gattungen. Der menschliche Empfindungshorizont ist eng. Die Kunst ist vorbehaltene Angelegenheit von Liebhabern und Kennern, nicht die Erquickungsstätte jedes Guten und Gesunden. Nicht frische, warme Regungen, sondern Feinheiten und Schattierungen werden dargeboten. Hier ist kein Tisch, wo jeder seinen Hunger stillen kann; vielmehr eine Tafel, wo satte Feinschmecker neuen Kitzel suchen. Demgemäß wird dem Leser Erudition und Spürsinn zugemutet, nicht einfach freie Stirn und blankes Auge[1]). In dieser Kunst siegt nicht ein Ewig-Menschliches

[1]) Vgl. meinen Aufsatz ‚Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks' in der ‚Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte', II. Heft, 243 ff., wo ein

Digitized by Google

als Norm und Gesetz und Vollendung, vielmehr bizarre Zufälle, Absonderlichkeiten, Ausnahmen. Ekstase, Rausch, Zerstreuung, Fest, Ergötzung teils müßiger, teils gehetzter Genuß- und Erholungssucher. Vergoldung einer Stunde, nicht Erleuchtung eines Wegs, Schmückung eines Winkels, nicht Abglanz einer Welt, gelegentlicher Zeitvertreib, nicht Wesen über Zeit und Schein hinaus... So viel zur Ortsbestimmung des breiten Niveaus, das Opitz aufrichtet und dem die Folgegeschlechter sämtlich irgendwie verhaftet bleiben. Es ist, durch grobe Striche angedeutet, der Rahmen jener ersten großen Renaissancebewegung — vorwegzunehmen: einer Pseudo-Renaissance — wie sie von Opitz bis hinab zu Christian Weise, Günther und Benjamin Neukirch dahinrollt. Eine Heerschar, die durch eine machtvolle äußere und innere Parteibildung, durch pünktlichen Gehorsam gegen bestimmte Theorien und Statuten, nicht zuletzt durch einen unbeirrten Entwicklungswillen zur gleichbürtigen Wesenseinheit organisiert ist. Wir nennen sie barock. Barock im weiteren, weitesten Sinn dieses Ausdrucks[1]).

Der Stilbegriff Barock hat eine historische und eine ästhetische Wurzel. In Sachen der bildenden Künste ist mehr die historische Geltung ungeklärt — so scheint es noch von Horst bis zu Hausenstein und Weisbach — während bezüglich der Literatur vor allem ästhetische Fragen umstritten werden. Das Fachwort Barock[2]) wird, unseres Wissens, erst im letzten Jahrzehnt des XVIII. Jahrhunderts gebraucht, zunächst von klassizistischen Verächtern solcher Kunst: vor allem von Francesco Milizia, der den Bernini verketzert und den Michelangelo boshaft rügt. Hier überall bezieht man sich auf die bildenden Künste, in Sonderheit die Architektur, und der Sammelname für die in diesem Bereich ganz eindeutigen Entartungsvorgänge kann notwendig nur abschätzige Bedeutung tragen. In solchem Sinn hat ihn dann Jakob

übersichtlicher Umriß des Organismus Barock geboten wird, unter Heranziehung einiger Stellen aus dem Anfangs- und dem Schlußkapitel des vorliegenden Buchs.

[1]) In der Kunstgeschichte ist überlieferungsmäßig der männliche Gebrauch des Namens üblich. In der Regel übersetzen wir italienisches il und französisches le mit dem sächlichen Artikel. Dieser ist das Zeichen der Rezeption in deutsches Sprachgefühl. Das Maskulinum wahrt die romanische Tönung. Man läßt in unserem Fall willkürlich ein style oder stilo anklingen und gedenkt der Herkunft des Worts. Unter heutigen Umständen aber ist ‚Der Barock' eine preziöse Historisierung eines dem deutschen Sprachempfinden längst einverleibten Ausdrucks. Wendungen wie ‚Der Barock und das Rokoko' führen sich vollends selbst ad absurdum.

[2]) Vgl. Wölfflin, ‚Renaissance und Barock', München 1888, 9 ff. Borinski, Antike I, S. 188 und Anm. 303 f. Jul. Schlosser, ‚Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte', IX. Heft, Sitz. Ber. d. Wiener Ak. 1920, S. 67.

Digitized by Google

Burckhardt, der eigentlich den Ausdruck der neueren Wissenschaft vermittelt hat, durch den Zeitraum von 1580 bis 1780 begrenzt. Seine Charakteristik im ‚Cicerone', der die ‚Geschichte der Renaissance in Italien' in diesem Punkt nur gelegentliche Bemerkungen anfügt, ist nach den belanglosen Büchern von Zahn und Ebe und einem fördernden Aufsatz von Dohme[1]) erst von dem stoffreichen Werk Cornelius Gurlitts und dann durch Wölfflin überholt worden, dessen Barock-Forschung freilich mehr dank der Niedrigkeit der einschlägigen Arbeit seiner Zeitgenossen überragend erscheint als dank absoluter Höhe des eigenen Wuchses. Seither hat sich — vor allem auch durch Schmarsow, Riegl, Burger, Escher und tüchtige Einzelforschung[2]) — eine erst verständig anerkennende, dann teilnehmend bejahende, schließlich maßlos bewundernde Schätzung des Stils durchgerungen. Der Literaturkritik haben Waldbergs und Borinskis gediegene und als erste Vorstöße bedeutende Darstellungen das Feld geebnet. Die Folgezeit hat sich fast gänzlich philologischer Monographik gewidmet, zum Unheil vielfach im Rahmen der Schererschen Zweigliederung[3]), die ein geistesgeschichtliches Verständnis des barocken Jahrhunderts von vornherein ausschließt. Kategorie und Terminus Barock ist erst seit wenigen Jahren Gegenstand wissenschaftlicher Analyse. Bislang hat indessen weder die stilistische Einheit noch die organische Ganzheit verbindliche Gestaltung empfangen. Das vorliegende Buch unternimmt einen ersten Schritt zur Lösung dieser Aufgabe.

Als barock, vorerst in einem weiteren Sinn des Ausdrucks, sei also alles

[1]) ‚Studien zur Architekturgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts' in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1878.

[2]) Vor allem A. Ilg, ‚Leben und Werke Joh. Bernhard Fischers von Erlach des Vaters', Wien 1895. Eine sachkundige Übersicht der Forschungsgeschichte von 1888 (Wölfflin) bis 1910 gibt Corn. Gurlitt im April-Heft 1911 der ‚Berliner Architektenwelt'.

[3]) Scherers Literaturgeschichte unterscheidet einen Abschnitt bis 1648 und einen seit 1648: ‚Reformation und Renaissance' 1517—1648, hiernach ‚Die Anfänge der modernen Literatur'. Dadurch wird ein lebender Organismus in der Mitte zerrissen. Das entspricht einmal der durch Gervinus eingeleiteten Überschätzung der politischen Mächte, anderseits der amusischen Verfassung und in diesem Fall geringen Sachkenntnis Scherers, der vom XVII. Jahrhundert überhaupt wenig mehr würdigt als das Kirchenlied und die Satire. So klittert er, willkürlich und kurzsichtig wie nirgend anderswo, ein perfides Zerrbild der Barockzeit zusammen. Das ist um so mehr zu beklagen, als an Gesamtdarstellungen nichts Brauchbares mehr gefolgt ist, und um so weniger zu rechtfertigen, als damals bereits ein verhältnismäßig vortreffliches Buch vorlag, das vorderhand die unentbehrliche literarhistorische Fibel bleibt: Carl Lemcke, ‚Von Opitz bis Klopstock', Leipzig 1871.

Digitized by Google

das bezeichnet, was sich als Einkörperung des erwachten Formbedürfnisses unter antikem und romanischem Vormund entfaltet. Eine viel engere, differenzierte Bedeutung wird alsbald abzustecken sein. Außerhalb unserer Betrachtung bleiben von vornherein, von den bereits gekennzeichneten Vordermännern Opitzens abgesehen, nur eine Gilde unbeirrbarer Nachtreter der Reformationsschriftstellerei, die durchaus noch der Überlieferung des abgelaufenen Jahrhunderts angehören: Lazarus Sandrub und Johann Leonhard Weidner, Martin Rinckart und Georg Klemsee, endlich auch Johann Valentin Andreä, der faustische Humanist und schwäbische Sektierer. In loserer Beziehung zur künstlerischen Epoche steht auch noch eine Schar überwiegend satirisch angeregter Köpfe, die als Barockfeinde, mitunter überhaupt grundsätzlich Renaissance- und Musenhasser, der artistischen Feilung der Kunstformen fernbleiben: Lauremberg und Sacer und Schupp und ihre Verwandten; doch leisten manche dieser Geister den Opitzischen Lehren noch Gefolgschaft und bieten nur dem Manierismus Hohn; sie können darum erst nach Sonderung der Einzeltypen ihren Platz erhalten. Aus anderem Grund sind einige der edelsten Söhne des Jahrhunderts, vorzüglich die großen Meister Gryphius und Grimmelshausen ebenso wie mehrere unter den Religiösen, dem barocken Niveau nur locker verbunden; sie erheben sich über die Schranken der Zeit-Signatur. Lassen wir also, natürlichem Strukturzusammenhang folgend, diese Erscheinungen vorerst ein Stück zurücktreten, dann erübrigt ein Organismus, der überall die Male *eines* Lebens- und Kunstwillens trägt: das Barock im weiteren Sinn, unsere erste Pseudo-Renaissance, eingebettet zwischen der über-literarischem Seelenkampf hingegebenen Reformation und der gleichfalls wesentlich außerästhetisch eingestellten Aufklärung. Wir werden seine Reichtümer alsbald nach ihren Ordnungen und Bindungen zu sondern haben und einen hierdurch zu bestimmenden Bezirk, das Barock im engeren Sinn, im Ganzen und Besonderen würdigen. Zunächst aber versuchen wir, den Gewinn der ganzen Epoche von Opitz bis Weise und Günther, gleichsam ihr Inventar und Alphabet, im Überblick zu erfassen.

Digitized by Google

2. REFORMATION UND BAROCK

Der bildhungrig-reizsame Seelen- und Sittenzustand, der sich im stolzen Kirchen- und Rathausbau des späten Mittelalters offenbart, sättigt sich auch an verschwenderischen Aufgeboten von Reden, Masken, Gebärden. Auf öffentlichem Platz unter Teilnahme breitester Schichten, mit Unterstützung von Behörden und Körperschaften, werden Farben- und Formenmeere in Szenen und Umzüge geleitet: die Mysterien des XIV. und XV. Jahrhunderts. Mehrtägige Monsterspiele verquicken die mannigfaltigsten Kunstgattungen und -wirkungen zu blendenden Ornamenten von Leuchtendem und Rührendem. Die dramatische Schaustellung löst sich auf diesem Weg innerlich und bisweilen auch äußerlich von den Kirchenfesten los und gewinnt zugleich an künstlerischer Abrundung. Auch das Gelehrte ist in diesen Zeitläuften nie gänzlich ausgeschaltet, rein stofflich bleibt es allzeit gegenwärtig, und die oft wiederholten witzigen Curiositäten spitzfindiger Kommentatoren vom Schlag des Petrus Comestor oder des Vinzenz von Beauvais setzen diesen ungefügen Schüsseln bereits geradezu barocke Schnörkel an. Was indes solche Theatralik vom Drama der Renaissance und der Reformation von vornherein abgründig trennt, was sie gleichzeitig mit dem Schauspiel der Gegenreformation und seinen Ablegern in enge Berührung setzt, das ist vor allem die geringe Schätzung des Worts neben und hinter der bestimmten Rolle, und, daraus mit Notwendigkeit sich ergebend, die Zurückdrängung des Dichters durch den Spieler und den Spielleiter. Die mittelalterliche Bühne (ebenso wie die österreichische des XVII. und großenteils auch noch des XVIII. Jahrhunderts) ist ein Tummelplatz naiven Schauspielertemperaments, nicht das künstlerische Material des Dramatikers im Renaissancestil. Das Theater des Schauspielers und das Theater des Dramatikers, das ist ein Unterschied, vielfach ein Gegensatz, der sich in unserem Barock vielseitig kundgibt. Der Charakter des Mysteriums wurzelt ziemlich unvermischt in der Drastik des szenischen, wenn auch noch nicht individuell-mimischen Bilds: Biblischer Bericht wird in Schau und Szene umgesetzt. Auch in den Dramatisierungen geschichtlicher und sagenhafter Stoffe — etwan in der Art der französischen Mysterien über die Belagerung von Orléans oder den Fall von Troja — läßt das gesprochene Wort der prunkenden Gestik den Vorrang: Turniersitte und Schlachtbild ist der Kern, nicht die Verkörperung menschlicher Leidenschaft oder schicksalvollen Zusammenhangs. Das Eindringen solcher zur Hälfte oder Gänze weltlichen Motive ins religiöse Spiel

Digitized by Google

bringt keine Verstraffung des dramatischen Rückgrats. Das gelingt erst einem verjüngten Menschentum in gewandelter Welt!

Die Renaissance bedeutet hier, ganz grob umschrieben, eine Rhetorisierung der mittelalterlichen Form; ohne öffentliches Gepräng und kirchliche Feierlichkeit zu verschmähen, arbeitet sie an der inneren Architektonik des Dramas; sie frönt der humanistischen Freude am trutzigen Redekampf, immer im bezeichnenden Nebeneinander von advokatorischem Anklage- oder Verteidigungssermon und sprühender Stichomythie; sie erhebt den Theaterdichter auf den Thron des zweiten Gotts der kleineren Welt und verweist den Schauspieler unter die unfreie, dienende Klasse. So verhält es sich in Italien, wo mit Trissino und den Seinen eine erneute Blüte der Tragödie anhebt, ebenso in Frankreich, wo des Schönredners Muret lateinischer ‚Julius Cäsar' die allbekannte klassizistische Entwicklung auslöst[1]). Weniger formenstreng ist die antikisierende Haltung in England, wo — nach dem Vorstürmen Buchanans — zu Beginn der 60er Jahre im Zeichen Senecas die vor-shakespearesche Greueltragödie Einzug hält (‚Gorboduc', ‚Jocasta', ‚Tancred und Gismunda'); und noch mehr nähert sich die spanische Renaissancetragödie, die bei dem gelehrsamen Bearbeiter Perez de Oliva schon alle Elemente des Lopeschen Nationalschauspiels gereift hat, dem offenen Typ der „romantischen Tragödie" nach A. W. Schlegelschem Begriff; ähnliche Züge kehren im österreichischen Drama der Gegenreformation wieder.

Viel verwickelter liegen die Dinge im deutschen XVI. Jahrhundert. Luther vernichtet den üppigsten Sproß der mittelalterlichen Rappresentazione: die Schaustellung der Passion. Er ist kein Ikonoklast, doch widersetzt er sich der Bilderfülle und dem wahllosen Effektbedürfnis des katholischen Mysteriums. Das Drama als solches billigt er, aber nicht so sehr als Stätte des Staunens denn gleichsam als moralische Anstalt, auch als Schule guter Sitte

[1]) Die Komödie, die in Italien seit Vergerio und Gefolg, dank der Pflege seitens umfassender Geister, zu höfischem Adel und volkhafter Geltung gelangt ist, wahrt allerdings eine eigentümliche Rolle, wie sie schon Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie' durchschaut hat. Hier herrscht in allem Wesentlichen plane Entfaltung von Menander über Plautus und Terenz bis zum jungen Molière und den späteren Sprößlingen der italienischen Comedia del arte, z. B. in der österreichischen Mozartzeit. Sie ist so homogen und geschlossen, daß es schwer fallen möchte, das ‚Epitrepontes'-Fragment Menanders von Szenen etwan des Molièreschen ‚Etourdi' stilistisch anders als nach zeit-örtlichen Akzidenzien zu scheiden. Lessing hat es fernblickend vermieden, die Forderungen seiner tragischen Norm hierher zu übertragen.

Digitized by Google

und gewandter Rede. Nicht der orgiastische Seneca, der — namentlich im ‚Thyestes' — ein vielbenütztes Arsenal von Blut- und Farbenschauern darbietet, der die Frührenaissance in mancher Beziehung und das Barock durch und durch beherrscht, vielmehr der gutbürgerliche Terenz — weitab von der Ariostischen Grazie des Plautus, dem nichts heilig ist — wird sein Patron. Gleich den Humanisten schwört Luther auf das Wort, an dem zu dienen sein vornehmstes Amt bleibt. Melanchthon ist ihm hier gefolgt, Calvin hat ihn noch überboten. Unter der Flagge des Worts streitet Luther gegen die Fleischlichkeit des Bilds. Seine gelehrten Freunde verketzern den kontemplativen Stoizismus des späten Mittelalters, der in südlicher Renaissance fortlebt und in unserem Barock erstarkt: In spanischer Höchstform ist das jener „Sosiego", der, durch Jesuiten und weltliche Zeremonienmeister verbreitet, gerade im XVII. Jahrhundert einem neuen höfischen Ideal des Kavaliers und Nobile weiteste Geltung schafft. Die Reformatoren verschmähen den Platon[1]), den Ahnherrn irgendwie aller Naturphilosophie der italienischen Renaissance; sie widerstreben seinen dämonischen Gesichten, seinem selbstherrlichen Schöpfertum, seinem Schönheitsrausch. In Lutherischen Kreisen regt sich wieder — kritischer, nüchterner, sachlicher — die Neigung zum Aristoteles, der unseren Rationalismus zuinnerst durchwirkt: dem Hüter des Worts, der im Kapitel 14 der Poetik gegen die Erregung von Mitleid und Furcht durch das Auge Einspruch erhebt, da hierdurch die absolute Dramatik von Zufall und Beiwerk abhängig werde; Aristoteles ist der mächtigste Gegner der Atrocitas und des Schauplatzgeprängs, wie er nachmals der Vorkämpfer unseres XVIII. Jahrhunderts gegen alles Barocke ist.... Luther hat dem menschlichen Wort, das die Humanisten, Wappenträger Ciceros, zu vermehrten Ehren geführt hatten, tiefste Wurzelung und höchste Würde geschenkt. Der bäurische Emporkömmling aus unverbrauchten Welten haßt die sinnlich-greifbare Vergegenständlichung, die ehrfurchtslose Ausmalung, die materialistische Profanation der bildlichen Darstellungen[2]). Das Wort und nicht das Bild ist Luthers Waffe und Luthers Zuversicht! Das Wort, in dessen Idealität uns Ewiges, Unendliches faßbar wird, in dem wir Göttliches erlauschen und mitteilen können;

[1]) Wichtige Materialien im Eingangskapitel (No. 5) des II. Bands von Borinskis Haupt- und Lebenswerk: ‚Die Antike in Poetik und Kunsttheorie . . .'.

[2]) Wo Luther dem — auch von ihm selbst entfachten — Bildersturm in den Arm fällt, da duldet er das Bildwerk nur, weil er es als solches für unschädlich hält, und weil er alle boshafte Beschädigung von Sachwerten verpönt.

Digitized by Google

das Wort als Leib eines himmlischen Schönen und als Arm eines irdischen Guten — man gedenke der wahrhaft Lutherischen Auswertung des Worts nachmals im Logos Hamanns und Herders! Nirgends und nie ist vor und neben Luther Sprache so seelenreich und weltenweit gewesen, niemals des Glaubens teilhaftig, als könne das Wort Erde und Menschen wandeln, als könne es Berge versetzen und Steine reden lehren, des Glaubens, daß es Göttliches und Höchstes irdischem Wesen gegenwärtig mache[1]) ... Aus solchen Voraussetzungen hat Luther jene Schößlinge der mittelalterlichen Form, die aus dem Geist des Bilds geboren waren, rauh beschnitten, und die Bahn für solche geebnet, die einem geistigeren Drama ersprießlich schienen, einer verinnerlichten Form, deren Seele das Wort ist. Luther setzt also einen Abbau äußerer und einen Aufbau innerer Form ins Werk — ein Vorgang, dem dann im Barock ein Rückschlag folgt, wo die innere Form der Reformation verwahrlost, die äußere prasserisch bereichert wird. Barocker Theatergeist, gleich Vielem im späten Mittelalter, ist reinster Schauspieler- und Schaustellersinn, der Lutherische dramatisches Ethos. In solchem neuen Geist wurzelt die letzte Tiefe und Not des germanischen Dramas: Sein unbeirrter Drang zum Kern jedes Dings versetzt ihn in ein sittliches Verhältnis zur Umwelt, wie es das deutsche Drama fordert. Er kennt kein Umkehren noch Nachgeben, kein Vergessen und Verzeihen; das befähigt ihn zu wuchtigstem Konflikterlebnis. Und seine Reflexion über das Ganze seines Lebens und dessen Bindungen an Zeit und Vergangenheit läßt ihn ein weltenweites Kräftespiel in individuellem Dasein erfahren. So sind es erstmals reformatorische Stücke, die wie der ‚Verlorene Sohn' oder der ‚Düdesche Schlömer' zu jener großartigen Durchseelung und Durchgeistigung der Persönlichkeit gelangen, die den deutschen Individualismus so hoch über alle bloß theatralische Psychologie und Dramaturgie hinaushebt. Freilich, der glutvolle Seelenkampf lebt sich allein nach innen aus, und der künstlerische Ausdruck bleibt hinter der Wandlung des Weltbilds zaghaft zurück; die nur in ganz geringem Maß artistisch angeregte Zeit bequemt sich unbesorgt zu Formen, die sie im Wesen längst überholt hat. Die außerordentliche Umwälzung spricht sich im XVI. Jahrhundert noch großenteils in den überlieferten Zeichen aus. Konnten wir bei der südlichen Renaissance von einer Rhetorisierung des mittelalterlichen Dramas sprechen, die kühn Antikes sich an-

[1]) Wir werden diese Züge des Luthertums im Kapitel über das österreichische Barock in schärfere Gegenüberstellung mit dem katholischen Weltbild und dadurch in eine Menge neuer Beziehungen setzen, die tief ins XVIII. Jahrhundert hinabreichen.

Digitized by Google

gleicht, so entrollt sich hier ein Fortwuchern von Unantikem mehr als in einem anderen Land des europäischen Kulturbezirks der Zeit. Die abgründigste Umbildung eines gesamten Menschentums hat eben den weitesten Weg zur literarischen Kunstform zurückzulegen. Das Ziel wird erst viel später und nicht ohne Rückschläge erreicht. Denn als im Barock nach der Rhetorisierung des alten Mysteriums im Renaissancedrama und nach der Individualisierung der Rappresentazione in der Lutherzeit wieder eine entgegengesetzte Spektakulisierung des Renaissance- und des Reformationsdramas eintritt, da wird wieder das ursprünglich Dramatische verkümmert und die Form nur als solche gepflegt. Erst im XVIII. Jahrhundert schließen die beiderlei Kräfte ein harmonisches Bündnis. Vorerst eröffnen sich, auch in Sachen der Kunstform, noch schroffe Gegensätze, die wir im Rahmen einer einprägsamen Nebeneinanderstellung überschauen können:

In allen größeren Dichtungen des XVI. Jahrhunderts, Epos, Satire, Drama, bietet sich als kompositorische Grundform noch immer ein Typus dar, der von den Zeitgenossen als ‚Spiegel' bezeichnet wird, so das ‚Speculum vitae humanae' Ferdinands II. von Tirol oder das ‚Speculum mundi' Ringwalts u. ä. Ein Panorama, eine ungeschichtete Unform. Guckkastenartig stehen Szenen nebeneinander, ohne bestimmten Anfang, ohne genauen Abschluß, ohne Akkord und Kontrast, ohne Steigerung, ohne Spannung, ohne Verwicklung. Gleichsam eine ebene Fläche, auf der Bausteine von verschiedenster Gestalt und Gediegenheit kreuz und quer hingestreut liegen, ohne daß irgendwo zielsicher der Versuch unternommen würde, sie zu höheren Gebilden kunstvoll übereinander zu schichten — mag auch mitunter der Eindruck aufkommen, als wühlte gigantische Unrast in heißem Sehnen immer neue Formgebilde hoch, um sie im nächsten Augenblick enttäuscht und unbefriedigt zu zertrümmern (Fischart). Entsinnen wir uns des Typs, der durch die Bearbeitung der englischen Moralität des ‚Everyman' in Deutschland angesiedelt wird: so des ‚Homulus' von Christian Sterck-Ischyrius, des ‚Hekastus' von Lankvelt-Macropedius und ihrer Nachfahren [1]). Aller der Aufzüge vom christlichen Ritter, bis herab zu den Jahrhundertfestspielen des Martin Rinckart. Ferner der sogenannten Dramen vom Menschenleben, nach der Art des ‚Somnium vitae humanae' von Ludovicus Hollonius und seiner Sippe. Goedeke [2]) verfolgt diese Gattung über Holland nach England, nach Spanien:

[1]) Ausländische Quellen in Johannes Boltes Einleitung zum ‚Düdeschen Schlömer', Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung III, 1888.

[2]) ‚Every-Man, Homulus und Hekastus', Hannover 1865. Vgl. auch die beiden Bücher von

Digitized by Google

zu den ‚Autos' von Calderon, Vicente, Lope de Vega, östlich bis in das Rußland des XVIII. Jahrhunderts, ja bis nach Tobolsk in Sibirien. Nehmen wir endlich noch das Weltspiegel-Motiv in den ‚Ungleichen Kindern Evas', mehrfach bearbeitet von Hans Sachs, oder Tobias Stimmers Bilderreihe über die menschlichen Altersstufen .... Hier überall herrscht eigentlich das Gefüg des kirchlichen Schauspiels, der südlichen Rappresentazione, deren malerischer Entfaltung ein gänzlicher Mangel an konstruktivem Aufbau beigesellt ist. Die mittelalterlichen Stoffspeicher, in der Art der ‚Gesta Romanorum', bieten Entsprechendes auf dem Gebiet der Erzählungstechnik — in formaler Hinsicht Gegenstücke zu den gelehrten ‚Summen', die die Kenntnismassen ihrer Zeit dogmatisch und kanonisch anhäufen. Die breiten Volksspektakel der Schweizer, der Niklas Manuel und Kolroß, Hans Salat und Jörg Binder schleppen von vornherein nur edles Gut der früheren Jahrhunderte herbei. Durchaus mittelalterlich ist auch die Form der „Satire auf alle Stände" seit Gengenbach[1]), die im Grund schon bei Heinrich von Melk entwickelt ist. Ausgesprochen mittelalterlich in der Raumgebung die Vorstellung einer ‚Gouchmat', der großen Narrenwiese, auf der sich die Vertreter der vielen menschlichen Torheiten wie die Tiere in der Arche Noä versammeln. Ganz mittelalterlich eine Einkleidung wie Brants älteres ‚Narrenschiff': nach Zarnckes Nachweis fast eine Kompilation von alter Spruchweisheit, ein Cento aus Freidank und Thomasin, der Klara Hätzlerin und dem Hugo von Trimberg, mit Predigtfragmenten Geilers von Kaisersberg zusammengeklebt und dann willkürlich in Streifen geschnitten. So ragt von allen Seiten die scheidende Epoche ins Lutherjahrhundert hinüber, ohne daß ein verjüngtes Formgefühl sich erhebt, das an den ungeschlachten Stoffklumpen und der stammelnden Reimisterei und Schulmeisterei Ärgernis nähme. Selbst ein Hans Sachs läßt doch, trotz seiner reiferen Durchdringung und wärmeren Teilnahme an Personen und Vorgängen, immer wieder eines vermissen: die Kunst des Auslassens, das „aposiopan", das Steigern und Auswählen, Hervorheben und Zurückdrängen, eine Kunst, die 100 Jahre

H. Logeman, ‚Elckerlijk, a fifteenth century dutch morality and Everyman, a nearly contemporary translation', Gand 1888 und ‚Elckerlyc-Everyman', Gand 1902.

[1]) In einzelnen Zügen erhält sich diese Form, wie noch zu erklären bleibt, auch im XVII. Jahrhundert, u. a. bei Rachel und Moscherosch, die allerdings bestimmten Vorbildern nachfolgen, auch bei Lauremberg. Vor allem ist der überwiegende Teil der Geschichtsauffassung des XVII. Jahrhunderts durchaus panoramatisch, und Boccalinis ‚Parnassische Relation' findet zahlreiche Nachahmer: Hierüber mehreres Nähere bei Gelegenheit der Nürnberger.

Digitized by Google

später, zum Beispiel in den ‚Frauenzimmer-Gesprächspielen' seines Landsmanns Harsdörffer, bereits erheblich vervollkommnet ist. Und Fischart — Zeitgenosse des Tasso und des Camoens — bewährt doch auch, im Ganzen wie im Einzelnen, eine hanebüchene Kompositionslosigkeit; alle Wirkung liegt im sinn- und gefühlsbeschwerten Wort, nicht in der Ordnung und Knüpfung, liegt in der extensiven Häufung, nicht in den intensiven Steigerungen... Ansätze strafferer Formung werden hier und da gewagt, am erfolgreichsten bei Wickram; sie tragen später reiche Frucht.

Hier überall dient wesentlich noch alte Form neuem Sinn. Es währt noch lange Zeit, bis dieser sich einen seiner würdigen Körper baut. Was vorerst folgt, ist Sammlung und Sichtung von Mitteln, die deutschem Geist zunächst noch nicht wesensverwandt sind. Indes notwendige Ergänzung und dadurch Schritt zur Erfüllung!

Das barocke Jahrhundert gehorcht von vornherein dem Verlangen nach bildhaft-gestuftem Aufbau und szenisch-malerischer Rahmengebung. Seine ungeheuere Formenfülle ergießt sich allerdings vorläufig mehr in die Ausstattung als ins Kompositorische. So werden die Kernmotive der alten Gliederung nicht so sehr ausgeschlossen als tausendfach bereichert und verfeinert. Sie leben im neuen Universalkunstwerk, in den historisch-allegorischen Revuen, in den Festzügen und Festspielen fort. Figuren des öffentlichen südlichen Spektakels, mit Zutaten, werden zunächst in Wien heimisch; der Typ des religiösen Welttheaters gewinnt bei Klaj und Kleineren treue Fortbildung. Indessen regen sich selbst im Bereich geradester Fortpflanzung die umwälzenden Entwicklungen: Der grenzenlose, absichtslose, freilich mehr oder weniger künstlerisch wirkungslose Weltspiegel, dieser Herrscher des alten Simultan-Markts, weicht dem bühnenmäßig umzirkten, raffiniert ausgeschmückten „Schauplatz" — wie ein vielsagender, jetzt hochbeliebter Titel lautet. Der Daseinsnerv des modernen Theaters, das in Italien geboren wird, ist ja die strenge Sonderung des Spielraums vom Zuschauerraum. Aus der atmenden Schöpfung ins geputzte Theater, auf die Illusionsbühne, vom ringenden Menschen zur agierenden Maske, aus der grenzenlosen Natur in die dekorative Konvention: Dieses bedeutet der Weg von Brant und Scheidt und Fischart, von Burkard Waldis und Bartholomäus Ringwalt zu den Nürnberger Heldensälen und Geschichtsschriften, oder noch weiter hinab über Rist, dessen ‚Poetischer Schauplatz' — Wahlspruch: „Es ist doch alles eitel" — zum mindesten im Ethos mit der Narren- und Teufelsliteratur verwandt ist, bis zum fromm gewordenen Hunold, dessen ‚Theatralische, ga-

Digitized by Google

lante und geistliche Gedichte' im Titelbild eine Cour galanter Herren und koketter Damen aufführen, die vor dem Götzen Eitelkeit zum Tanz antreten: „Wir sind die Spielenden, der Schauplatz ist die Welt. Glückselig, wer zuletzt den Auftritt Himmlisch hällt." Der düstere Entsagerblick eines Heinrich von Melk, das suchende Schwärmerauge eines Sebastian Franck ist heroisch zum Jenseits und gläubig zum Richter aufgeschlagen, vor dem die Torheit, Unrast, Eitelkeit des irdischen Treibens in Schein und Schatten versinkt. Anders als bei jenen Kosmographen ist jetzt, bei Christian Weise und selbst bei den zornigen Kulturanklägern, zumeist nur pfiffige Tendenz, schlaue Erziehlichkeit und angeborenes Geschick im Drillen und Hecheln. Nicht weiträumiger ist die Welt der zweiten Schlesier: Hier entlädt sich breites Behagen in der Häufung der Kulissen und Übertreibung der Gesten, der schreienden Symphonie sämtlicher Formkünste und Farbenreize. Menschliche Verarmung und künstlerische Bereicherung!

Das XVII. Jahrhundert baut hier in mancher Hinsicht schlechterdings vom Grund auf. Es erobert einer Sprache von Gelehrten und Chronisten, Fazetien- und Sprichwörtersammlern Affektleben und Mimik, Geschmeidigkeit und individuelle Physiognomik. Es entdeckt die Reize der Bewegung und der abtönenden Beleuchtung. Es erwirbt die Komposition; zuerst die primitive: die szenische Abrundung, später die höhere: die gliedernde Architektonik. Etliche lyrische Formen durchlaufen hier innerhalb engen Raums eine beinahe lückenlose Embryonalentwicklung, gewissermaßen auch ihre Phylogenie. Legten wir an geistiges Eigentum und Schöpfertum die Maßstäbe des Zeitalters, wir würden den Hochmut der neuen Hausherrn des Parnasses weniger ungereimt finden: die wähnen sich jetzt — wie der kaiserliche Pfalzgraf Johann Rist in der Vorrede seiner ‚Musa Teutonica' — in artibus et litteris geradezu an den Rand aller erreichbaren Vollkommenheit gelangt. Uns freilich bleibt die Epoche vornehmlich eine Kette von Rezeptionen. Doch ist auch diese Einschätzung nicht vorbehaltlos zuzuspitzen.

Aus solchem Gesichtswinkel wollen wir einer landläufigen Frucht des Jahrhunderts einführende Betrachtung widmen: der „Hirtenklage". Ein Rollengedicht: Der Schäfer, das ist ein verkleideter „Galan", im Gegensatz zu dem seit Thomas Münzers Tagen literarisch verachteten Bauer, zieht in die Einsamkeit, um da seine Empfindung auszuströmen, in direkter Rede, gewöhnlich einer Mischung von Klage- und Anklage-Motiven, bald in idyllisch-arkadischer, bald in heroisch-opernhafter, sogar in geistlicher Gewandung. Urbild für Opitz, der das Thema eingebürgert hat, ist Properz I, 18:

Digitized by Google

Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
Et vacuum zephyri possidet aura nemus;
Hic licet occultos proferre inpune dolores,
Si modo sola queant saxa tenere fidem ....

Die Bearbeitungen sind Legion. Überall steht der Einzelne als rund umrissene, bühnenfertige Figur in stilisierter Pose vor seinem Hintergrund. Keineswegs als Charakter oder Individualität; nur als theatralischer Punkt, als gelenkige Puppe. Die Umwelt ist nicht schaffende Natur, bloß Bühnenszenerie, mit Lustgebüschen, Liebesgrotten, Springbrunnen, kurzum mit allem ästhetischen Komfort freigebig adjustiert. Und nirgends fehlt das Wässerchen; die Anmut des Flusses kommt der deutschen Literatur fast eineinhalb Jahrhunderte früher zu Sinn und Sprache als die Erhabenheit der Berge. Wir befinden uns gleichsam im italienischen oder französischen Garten der Zeit[1]). Auch die römische Bildungsdichtung stellt Vorbilder. Bei Vergil ist Attrappe und Maske, wo bei seinem Meister Theokrit Saft und Blut ist.... Alles tritt in den Dienst des Menschen, ihn zu ergötzen, ihm zu nützen. Naiv ruft er die Steine, Blumen, Bienen an, er bittet (dank Veronika Gambara und ihren Dolmetschen Opitz und Fleming[2])) den Westwind, ihm ein Haar der Geliebten herbeizufächeln; Morgen- und Abendstern sind seines Winks gewärtig. Dreist unterwirft er die Schöpfung dem Maß seiner Bedürfnisse: der Lenz „tapeziert" die Matten, der Duft der Wiesen ist „von einem kostbaren Apothekerrauchwerk" hergestellt. In der Naturschilderung wird zur Bezeichnung anhaftender Eigenschaften eine gewisse Gattung von Verbalpartizipien bevorzugt: besüßt, begrünt, bescheint u. ä., nicht zu ver-

[1]) Die ganze Manier ist dementsprechend auch außerhalb der vielverzweigten Schäferdichtung in der Renaissance verbreitet. Hierher gehört besonders die in Frankreich beliebte Schablone der einleitenden Naturschilderung. Der Dichter tritt, wie im Roman der Rose, in einen frühlingsprangenden Garten, wo ihn Wunder und Abenteuer erwarten. Beispiele besonders bei Julius Voigt, ‚Das Naturgefühl in der Literatur der französischen Renaissance', Berlin 1898. Die allegorische Vision beim Morgenspaziergang ist in der deutschen Literatur seit Konrad von Würzburgs ‚Klage der Kunst' in Ansehen. Die Minneallegorien des elsässischen Meisters Altswert, Verschiedenes bei Muskatblüt und bei Hans Sachs ist ihre Saat. Weitere Analogien im XVI. und XVII. Jahrhundert gibt Emil Stern, ‚Das deutsche Epos des XVII. Jahrhunderts', 2 Tle., Progr. Budweis 1895, 1896.

[2]) Brecht macht mich hier aufmerksam, daß das in diesem Zusammenhang in Mode kommende Motiv in ähnlicher Gestalt bereits beim Herzog von Anhalt auftritt (von der Hagen I, 15):

Sta bi, la mich den wint an wæjen!
der kümt von mines herzen küniginne.
Wie möht' ein luft so suoze dræjen,
ern' wær' al uht und uht vil gar ein minne?

Digitized by Google

wechseln mit den Neubildungen der Mystik[1]): Wieder eine Ausgeburt des mechanistischen Klischees, dem gemäß nicht der Wuchs der Dinge schlechthin wertvoll ist, nicht Süßes, Grünes, Sonniges als solches wohlgefällig, sondern nur ihre Zweckstrebigkeit zu menschlichem Vorteil und Genuß[2]). Nie gab es in deutscher Weltanschauung einen rücksichtsloseren Dünkel des kleinen Gotts der Erde. Die ganze Natur nimmt am Schmerz des Schmachtenden teil, düstere Wolken ballen sich ihm zulieb, die Herden umschleichen ihn in melancholischem Mitgefühl. In dieser Welt, die ganz am Schnürchen des Menschen läuft, hat alles Stimme, jedes Ding redet und läßt mit sich reden, wie im antiken Epigramm, wie bei Catull und Horaz: die teutsche Hauptsprache und das verwüstete Holstein, der blutgerötete Bosporus und der umstrittene Berg Sion. Das Barock vulgarisiert die alte Mythologie, um in alles Figuren (nicht Seelen) hineinzulegen: die letzte Stufe der Veräußerlichung nach der Ovidischen Ästhetisierung und der neulateinischen Profanation der hieratischen Glaubensinhalte. Von einer Vergeistigung des Körperlichen kein leisester Schimmer. Die ganze Natur wird verpersönlicht, aber nicht um verinnerlicht, sondern im Gegenteil — entseelt zu werden. Denn die Personifikationen sind rein ausschmückend, außen viel farbiger und innen weit leerer als die Begriffsspulen der Moralitäten oder die Frau Sælde des Mittelalters oder selbst die Vera fides der kämpfenden Kirche (später der Hausgeist der Jesuitenspiele). Tugenden, Künste, Wissenschaften, sie alle werden eben durch ihre persönliche Gestalt höfischer Konvention, gesellschaftlicher Disziplin versklavt; freilich mit Prunk und Grazie und Anstand ausgestattet. Es stimmt zu solcher Art, daß die Dichtung der Zeit, auch die zwanglose Epik, selbst flüchtigste Gebärden vielfach glücklich auffängt, während sie dem menschlichen Antlitz gegenüber hilflos bleibt.

[1]) Diese Menschen werden noch öfter als Gegenpart des Barocken zu würdigen sein. Einen Gipfel an Verben- und Partizipienfülle bietet etwan der sprachliche Gewalttäter Kuhlmann: „Recht dunkelt mir das Dunkel"; „Je schwärzer Alls, je weißer weißt sein Sam"; es blitzt, blaut, finstert usw. in den kühnsten Neubildungen; zahllos sind die vielseitigen Fügungen mit gehen, führen, würken, streben, treiben, strahlen u. v. a. Doch wie in aller Mystik schieben sich zwischen diese Male eines panorganischen, dynamistischen, emanatistischen Weltbilds die demiurgischen Ausdrücke: richten, ordnen, vermischen, verschließen, verstecken u. ä.

[2]) Es fiele natürlich leicht, vermittels der Begriffe dynamisch, ekstatisch, aktivistisch u. dgl. eine „tiefere" Deutung der barocken Partizipien zu entwickeln. Es kommt indessen in der Geisteswissenschaft nicht darauf an, die Dialektik zu spornen — was ist heute wohlfeiler als diese? — vielmehr, das Erleben zu läutern. Ich systematisiere hier wie überall nicht, so viel ich kann, sondern nur, so viel ich zu dürfen glaube.

Digitized by Google

(Am findigsten ist sie bezeichnend in der Mitteilung geschmäcklerischer Reflexionen, auch in pseudo-Homerischer, pseudo-Vergilischer Beschreibung von Gemälden, Kostbarkeiten, Schmuckstücken.) Man tritt vor den Gegenstand hin, fixiert ihn malerisch und himmelt ihn entweder langatmig an, wie die Anakreontik von Fleming bis Günther und Späteren ihre schlafenden Schönen, oder hebt witzig einen Zug heraus, an den dann Einfälle geschmiedet werden. Stets muß das so Betrachtete statuenhaft still halten, sei es nun bloß „ein altes Schiff" oder der „fallende Ikarus". Die Früchte des pictura-poesis! In manchem Augenblick drängt sich geradezu das Weltbild des Cartesianismus auf: Die Ehrfurchtslosigkeit vor allem, was außer menschlicher Vernunft liegt, die mechanische Bewertung sämtlicher Lebenserscheinungen, die auf grobmaterielle Gleichnisse bedachte Auslegung des Seelenlebens, die Zurechtrückung möglichst vieler Naturvorgänge nach einer Regel der unmittelbaren Einwirkung, den Gesetzen des physikalischen Drucks und Stoßes.

Die Schönheitssucht des Zeitalters berauscht sich an pomphaften Festen und ritterlichen Turnieren, an mythologischem Wasser- und Feuerwerk. Alle Natur- und Phantasiereiche werden dem Zeitvertreib zinsbar gemacht, allen Völkern und Zeiten Kostüme, Kulissen, Prospekte entlehnt. „In die Ohren muß es schallen, In die Augen muß es springen." Ganz vorzüglich aber gehört die Gartenkunst und Villenkultur zu den stärksten Anregungen und den breitesten Auswirkungen des aufkeimenden Stilbedürfnisses[1]). Die nächsten (nicht ältesten) und darum mächtigsten Vorbilder liefert hier Frankreich. Nach des Finanzministers Fouquet Kleinod Vaux le Vicomte baut Ludwigs XIV. eifersüchtige Majestät das Weltwunder Versailles, das Riesenschloß mit seiner schematischen Gliederung und eintönigen Fassade, herum den feenhaften Garten mit den nie übertroffenen Schaustücken: mit dem massigen Neptun-Bassin und der unzählbar oft kopierten Thetisgrotte (samt Vogelpfeifen und Wasserorgeln), mit dem furios getürmten Latonabrunnen und dem königlich gebreiteten Apollobecken; da ist die Repräsentations-Gruppe der Ceres und der Flora, das Wassertheater, das Labyrinth, der Triumphbogen aus Stein und Wasser, der bronzene weinende Baum und alle die zu festlicher Gelegenheit mit Skulpturen, Fontänen, Draperien eingerichteten Nischen und Lauben und „Schauplätze". Die ganze Welt der Watteau und Boucher ist undenkbar ohne den Schöpfer solcher Gartenkunst: Lenôtre, und seinen Troß: Le Brun, Le Vau, Le Blond und die kleineren Hof-

[1]) M. L. Gothein, ‚Geschichte der Gartenkunst', 2 Bde., Jena 1914.

Digitized by Google

zuckerbäcker, unermüdliche Erfinder unverbrauchter Genüsse und Reize für blasierte, abgebrühte Schlürfer. Die großen Gründungen der Folgezeit, Clagny und Chantilly, Fontainebleau, Meudon, Saint-Cloud, alle sind aus dem Wetteifer mit dem illustren Vorbild geschaffen. Noch länger, allerdings weit bescheidener, ist die Reihe der späteren deutschen Nachahmungen, von Schwetzingen und Hellbrunn bis zu Schönbrunn und Sanssouci. Auch dem Maß und der Sitte des Bürgertums passen sich solche Formen an. Nach Äußerungen aus dem Ristschen Kreis muß Hamburg damals prächtige Gartenvorstädte besessen haben[1]). Ergötzlich sind die Berichte in Zesens Beschreibung von Amsterdam über die beiden ‚Dolhöfe' dieser Stadt: Belustigungsgärten mit allerlei künstlichen Spielwerken, Puppenszenen, Dioramen, Grotten, Wasserkünsten, Irrgängen .... Später, im Rokoko, wird auch das Orientalische und das Chinesische heimisch. Vorerst wirkt noch konfliktlos das antik-unheroische Landschaftsgefühl, das die lauschigen Plätzchen an den vergnüglichen Wässerchen liebt, ganz gegensätzlich zur romantisierenden Empfindsamkeit des XVIII. Jahrhunderts mit ihren Einsiedeleien und Blockhäusern, ihrer Klopstockischen und Rousseauischen Begeisterung für Felsschroffen und Sturm und Finsternis. Jenem beschaulichen Sinn paart sich die — hinsichtlich der Dichtung schon betonte — verständig-pfiffige Zurechtzerrung, die alles mit Menschenwitz gängelt und alles nach Menschennutzen einschätzt. Je glatter und kahler die Fläche, desto stärker die Macht des künstelnden Scharfsinns. So wird in jenen Tagen die Lage von Berlin, Leipzig, Augsburg, Mannheim, Darmstadt als reizvoll und anmutig beurteilt, während beim Schwarzwald, Harz, Thüringerwald von „gar betrübter" Szenerie die Rede ist[2]). Überall beschauliche Idyllik, in Farbeneindrücken und Formenbosseleien schwelgend, der unfaustischeste, unheroischeste, undramatischeste Geist, der jemals in deutschen Menschen gewohnt hat[3])!

Das Wort tritt hier naturgemäß hinter die Wirkungen der prallen Schwesterkünste Szenik und Musik. Das anekdotische Element der Darstellung muß leicht und allgemein verständlich sein; desto aufmerksamer kann die

[1]) Vgl. auch das ‚Elbschwanenbüchlein', hg. v. A. Rode, Hamburg 1907.

[2]) W. H. Riehl, ‚Kulturstudien aus drei Jahrhunderten', Stuttgart 1859, 57ff.

[3]) Gryphius und Grimmelshausen und die Religiösen sind hier allerdings von besonderem Schlag. Wir werden ihm gerecht zu werden suchen, ebenso wie den Zwitter- und Mischformen, die sich aus solchen rahmensprengenden Anstößen heroischen Naturgefühls und der angestammten Idyllik ergeben.

Digitized by Google

Aufmachung und das Beiwerk gewürdigt werden. Auch aus diesem Grund ergreift man antike, biblische, simple Pastoralmotive. Das Erfinden ist oft nur Zusammensetzung oder Abwandlung solcher Fibelstücke. Zu rascher Deutung werden emblematische Hinweise dargeboten, gleich angeklebten Zetteln und Legenden, oder auch gleichsam von einem Impresario Erläuterungen ausgerufen. In den Effekten ist der Zeitgeschmack so wenig wählerisch wie nur die Sphäre des ‚König Rother'. So ergibt sich nicht selten ein enges Nebeneinander von zäher Agonie des Inhaltlichen und frühlinghaftem Auftakt in Dingen der Form ....

Die Merkmale der barocken Figuren- und Umweltzeichnung beobachten wir auch im Roman des Zeitalters. Lange Kapitelfolgen werden einer der handelnden Personen in den Mund gelegt, ohne Rücksicht auf Illusion oder Gliederung: Alles nicht zum Zweck der Individualisierung oder der Verlebendigung — beides täte diesen Gestalten selbst am allerdringendsten not — vielmehr nur zur Gewinnung eines festen Bottichs für Wunderfabeln, Klugreden, Quisquilien[1]). Wohl die krassesten Automatengeschöpfe bevölkern nachmals die Romane der Happel und Joachim Meier, der Menantes-Hunold, Talander-Bohse, Celander-Gressel, Meletaon-Rost. Männchen und Weibchen, alle einander zum Verwechseln ähnlich, im besten Fall durch die Namen, oft nicht einmal durch diese, unterschieden, verbinden und trennen sich ohne Gefühlsregung, ohne Liebe und Teilnahme, höchstens aus gröbster Brunst. Partner und Partnerinnen lösen einander ab, verwickeln sich in Abenteuer und Intriguen, fliehen und kreuzen sich. Alles ohne die geringste psychologische Motivierung. Im deutschen galanten Roman fehlt ganz die Eifersucht, die im französischen die Erde bewegt. Es ist dort, als ob ein erotisches Schnarrwerk in toten Puppen spielte, um sie als Marionetten agieren zu lassen,

[1]) Freilich liegt hierin auch ein Mittel, auf äußerlich-lässige Art möglichst zahlreiche Gefühlstiraden anzubringen und die Vorgänge mit andauernden Reflexions- und Affektresonanzen zu begleiten. So, wenn im späteren Roman eine Person z. B. ein Blatt Papier hervorzieht und aus dem Steigbügel eine formschöne Ode oder ein schwungvolles Gelegenheitssonett niederschreibt; oder wenn jemand nach einer unerwarteten Begegnung an einen Baum herantritt und einen Zyklus von Liebeselegien einritzt. Im Übrigen ist ja der durchschnittliche zeitgenössische Roman ein Sammelsurium von hunderterlei Kuriositäten, wie ja noch bis zu Heinse, Fritz Jacobi und dem alten Klinger, zuweilen auch bei Jean Paul. So erzählen in der lyrischen ‚Rosemund' die Heldin und ihr Vater dem staunenden Markhold von Venedig und dem Staatswesen der Republik; Markhold liefert dann einen Vortrag über Abstammung, Namen und Sitten der alten Deutschen, über den geistlichen und weltlichen Stand, über Wissenschaft, Kriegswesen u. a. m.

Digitized by Google

willenlos und seelenlos. Farbengierig werden biblische, antikische, orientalische, selbst transatlantische Stoffe getürmt.

Nur in der geistlichen Dichtung, und in einzelnen verwandten Leistungen, vollzieht sich der oft verfolgte Schritt von der überpersönlichen Haltung, etwan des älteren Gemeindelieds zur subjektiven Prägung der reflektierenden Gewissenserforschung. Dort Luther und der Meistergesang, hier Spee und der Pietismus; Gerhardt steht in der Mitte. Die religiöse Lyrik entwickelt sich von Neumark und Albinus über Kaldenbach und Schmolck zu Zinzendorf und Tersteegen fast einsinnig auf den reinen und naiven Ich-Stil zu, und eben dadurch über alles Barocke hinaus. Der abseitig-hehre Persönlichkeitskult schlesischer Mystik und Gryphiusscher Monologik schlägt eine der stärksten Brücken vom Humanismus zum Idealismus, von Luther zu Herder, von Franck zu Novalis. Und gerade der Pietismus mit seiner Pflege des Schau-in-dich, der Selbstbeobachtung und des Selbststreits, bewährt sich auch späterhin als ein vortrefflicher Förderer jener Charaktervertiefung, aus der noch der Individualismus der klassischen Epoche kostbare Energien zieht.

Wir dürfen unsere vielseitigen Beobachtungen in eine umfassende Antithese zusammendrängen[1]): Das deutsche XVI. Jahrhundert hat das Persönlichkeitsbewußtsein des Renaissancemenschen geboren; das XVII. hat diesen Menschen für die Kunst zu erobern versucht: es bewältigt ihn als Figur, als Gewand- und Gebärdenträger, als Füllsel bunter Uniformen, als Leib- und Seeleneigenen gesellschaftlicher, künstlerischer und gelehrter Konventionen; im besten Fall als Brennpunkt, der die Szenerie zusammenhält; nicht als ein Einziges und Unersetzliches, nicht als ein Unvergleichbares und Unverwandelbares, nicht als ein Welterzeugendes und Weltgestaltendes. Das Jahrhundert, das in Natur und Geschichte neue Kausalitäten aufdeckt, ist, abgesehen von der geistlichen Dichtung und den ihr enge wahlverwandten Geistern wie Fleming und zum Teil auch Zesen, dem Individualismus und Subjektivismus höheren Schlags durchaus abhold. Im XVI. Jahrhundert,

[1]) Das bedeutet natürlich keine allgemein gültige Abstraktion; nur eine typisierende Komplexion zweier individuellen Gemeinwesenheiten, und dieses nicht als Resultat, vielmehr als Ausgangspunkt der forschenden Betrachtung. Die hier umrissene Konzeption des XVII. Jahrhunderts hat am Werk eines Gryphius oder Stieler oder Grimmelshausen nur unbeträchtlichen Anteil. Auch mit dem Charakter des Barocken ist sie nicht schlechthin identisch. In diesem Reich herrscht eben überall unendliche Schicksalsverflechtung, nicht stoffliches Nebeneinander noch logisches Untereinander.

Digitized by Google

dem Zeitalter der Lebensformen, die Entdeckung eines inneren Menschen: hier ragen Freskogestalten wie der verlorene Sohn, der sterbende Schlemmer, der Doktor Faustus, der irrende Ritter vom Geist. Im XVII. Jahrhundert, einer Epoche der Kunstformen, die einen äußeren Menschen geprägt hat: der wehklagende Celadon, der efeuumkränzte Myrtillus, der eisenfressende Rodomont Spavento. Es läßt sich nicht bezweifeln, auf welcher Seite Weltaspekt und Allnatur und Ethos ist. Es liegt aber auch zutag, wo sinnliche Gegenwart und praktisches Könnertum ist, bühnengerechter Kontur und drastische Bestimmtheit. Der erstaunlichen Dürftigkeit aller äußeren Charakteristik auf der Bühne des XVI. Jahrhunderts[1]) steht eine märchenhafte Üppigkeit des theatralischen Apparats, ein unersättlicher Aufwand an Inszenierungseinfällen und „dienenden Künsten" im XVII. gegenüber. Im Lutherjahrhundert individuelle Weltanschauung ohne eindrucksvolles Gepräng, jetzt Differenziertheit der Erscheinung ohne Seele. Dort ist Natur ein Kräftekosmos, ein zeit- und raumerhabener Allorganismus. Hier ist Natur — wofern sie überhaupt noch Gegenstand der Sinne ist und nicht bereits ein religiöses oder sittliches Wesen — zu großem Teil eine Kulissensammlung, mit künstlicher Beleuchtung und Lautenbegleitung[2]); ‚Daphnis', der Liebling aller Hirten und Herden, der „ruhmwürdigste" aller Schäfer, wächst aus der Operette in die Mythologie, beinahe zur Personifikation des ‚großen Pan' in Ausgabe des XVII. Jahrhunderts. Dort der weltenweite Konflikt von Mensch und Nicht-Mensch, hier der einprägsame Kontrast von Figur und Hintergrund.

Die hohe Lutherische Geistigkeit wird also in Opitzens Kunst verleugnet. Hiermit soll nicht behauptet werden, daß sie diesem Zeitalter gänzlich verloren und versunken sei; sie verharrt aber meist in gesondertem Bereich und nimmt nur ganz mittelbar teil an der Kunstform, sie bescheidet sich mit außerästhetischem Ausdruck. (Daß der dichterische Stil schlechthin der ganze Mensch sei, ist keine ewige Wahrheit, sondern nur eine Gnade großer

[1]) Dies zu erhellen, vereinen und ergänzen sich die feindlichen Bücher: M. Herrmann, ‚Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance', Berlin 1914, und A. Köster, ‚Die Meistersingerbühne des XVI. Jahrhunderts', Halle 1921.

[2]) Die dramaturgischen Fortschritte des XVII. Jahrhunderts gehören demgemäß vorzüglich der Theatergeschichte an. Creizenach unterstreicht die überwiegend artistische Geltung des englischen Einflusses: „Es wirkte nicht die englische dramatische Poesie auf die deutschen Dichter, sondern die englische Schauspielkunst auf das deutsche Theater" (DNL 23, S. I).

Digitized by Google

Kultur.) Nicht also, daß das Edelste des Lutherischen Menschentums entschwunden ist, vielmehr, daß es im Dichterischen nur eine eng begrenzte Heimat findet, macht die Tragik des Barocken. Die Naturauffassung der Zeit ist entweder theatralisch und dekorativ, oder eben sittlich ausgewertet. Wo solche Lyrik in unentschleierte Abgründe einer wahren Persönlichkeit hinabzuleuchten unternimmt, verläßt sie die dichterische, zum wenigsten die barocke Sphäre. Keiner offenbart das heller und wuchtiger als Grimmelshausen, und nächst ihm Gryphius, dessen Natursinn völlig von sittlichen Reflexionen bedingt wird. Er schlägt etwan ein Einsamkeitsmotiv an:

In dieser Einsamkeit, der mehr denn öden Wüsten,
Gestreckt auf wildes Kraut, an die bemooste See,
Beschau' ich jenes Thal und dieser Felsen Höh',
Auf welchen Eulen nur und stille Vögel nisten.

Wir stehen in holdem Bann, erblicken Petrarca an der Quelle von Vaucluse. Wird der Mann seine Glut in leid- und zeitloses Gebild überströmen lassen? Nein, er ergeht sich in sittlicher Betrachtung:

Betracht' ich: wie der Mensch in Eitelkeit vergeh,
Wie auf nicht festem Grund all unser Hoffen steh,
Wie die vor Abend schmähn, die vor dem Tag uns grüßten ....

Wir erhalten nur Reflexionen, inmitten von Ornamenten! Dies erfahren wir geradezu gesetzmäßig an aller Lyrik des Gryphius, den seichte Anschmeckerei als reines Urbild des artistischen Ekstatikers und Virtuosen der Leidenschaft vorzuführen liebt.

Ausgelöscht ist somit das Luthertum durchaus nicht. Gerade sein historischer und Philologensinn bestimmt ja die gelehrte Eigenart der künstlerischen Reformen seit Opitz. Auch liefert es vor allem den satirischen Gattungen eine Fülle nicht nur stofflicher Anregungen. Und trotz allem picturapoesis und trotz allem Reim- und Schnörkelprunk bleibt das Barock der lutherischen Lande doch als Wort-Barock in einem gewissen Gegensatz zum Bild-Barock des katholischen Südens, dessen Sondercharakter sorgfältig zu wägen sein wird... Freilich, auch Formen, die nicht aus dem Wesenskern fließen, wirken doch ihrerseits ändernd auf das Wesen zurück. Das rationalisierte Luthertum, niemals asketischer als in barocken Zeitläuften, büßt an Macht und Wert ein. Und sein faustischer Zug verdirbt in den Seelen von Geschlechtern, die alles andere als über sich selbst hinauskommen wollen, in einer Kunst, die nicht Übermenschen, sondern Glücksgeschöpfe züchten

Digitized by Google

will, in einer Sittlichkeit, die um jeden Preis die Erde beherrschen will, um deren Früchte zu genießen. Echt barockem Lebensideal gibt der unheroisch-galante Hofmannswaldau die schmeichlerische Glätte seiner Suada:

> Es wird kein Mensch sich recht entmenschen können,
> Mensch muß nur Mensch und Engel Engel sein,
> Der Kiesel wird ja niemals Marmelstein;
> Der Tugend Fluß muß zwischen Dämmen rinnen,
> Wer sich der Erd entbricht, und zu den Sternen will,
> Lernt, warum Icarus verbrennt ins Wasser fiel.

Unfaustisch, unheroisch, undramatisch bis ins Mark! Gewiß, vor der Erhabenheit der letzten Dinge werden nicht nur die Menschen gleich, sondern in vieler Hinsicht auch die Zeiten. Die kunstgeschichtlich wesentliche Frage bleibt, ob die bildhaften Symbole lockende Mythen des Jenseits oder welkende Blüten der Erde spiegeln oder die transzendentalen Gewalten zwischen und über beiden. Von hier aus angesehen, bietet barocke Kunst im besten Fall Todeserotik dar, nicht Todesmetaphysik dichterischen Stils. Sie spricht so viel vom Tod, weil sie so überschwenglich das Leben liebt. Und wo sie vom Tod spricht, verrät sie die Begrenztheit einer geradezu Ptolemäischen Welt. Ihre Todesvisionen sind Gruß und Dank an das scheidende Diesseits und Furcht vor der stygischen Grenze, kein Glaube an das Grenzenlose, das hinter dieser geistert. Es gibt Jenseitserleben am Leitseil katholischer oder protestantischer Dogmatik, barocke Kunst hat ihm keine eigene Sprache zu leihen vermocht. Der düstere Abgrund wird häufig und heftig beschrien, doch fast niemals ein entschlossener Blick hinabgelenkt. Man bebt vor der Pforte und forscht nicht nach dem, was sie öffnet. Man kennt nur das Dunkel als Ende des Lichts und weiß um keinen Raum, den es erfüllt, um kein Gesetz, dem es gehorcht, um keinen Sinn, dem es entspringt. Nicht, daß hier — wie in jedem echten Glauben — das Jenseits ein Schicksal des Diesseits wäre oder das eine vom anderen geadelt würde! Hofmannswaldaus zutiefst erlebtes (und darum vielleicht wertvollstes Gedicht) sind die „Gedanken bei Antretung des fünfzigsten Lebensjahres": Hier zuerst erblickt er den Engel mit dem geschlängelten Schwert an seiner Seite, und seither betet er täglich, bußfertigen Herzens und gesträubten Haars, sein flehendes: Verweile doch, du bist so schön! Aus diesem unerfüllbaren Wunsch sind die barocken Todes- und Unendlichkeitsschauer geboren! Auch die verbreitete Verquickung von Religiösem und Erotischem in katholisierender Magie gehört dem Geist eines solchen spät-antikischen Weltbilds an; Sinnliches wird

Digitized by Google

hier religiös getüncht und mit einem Schillern nach Unendlichkeit ausgestattet, fernab von jener Helle und Hoheit, die wahrem Idealismus eignet. Wie glutvoll freilich auch diese in vieler Hinsicht so weibliche Epoche von den Krisen männlicher und metaphysischer Aktivität erschüttert wird, soll noch im einzelnen gewürdigt werden. Vorerst kommt es uns auf den Typus an. Wie weit in besonderen Werken dieser Zeit Körperliches und Geistiges zusammengeschmiedet sind, in einem Oberwelt-Aspekt romantisch-gotischer Art, wie weit die zweierlei Reihen in religiösem Horizont zur Vereinigung schreiten, bei Gryphius und Gerhardt und Scheffler und einigen anderen, das bedarf noch eingehender Prüfung. Im allgemeinen ist unser Literatur-Barock von jeder Lösung des Idealitätsproblems weit entfernt. Der gelegentlich wirksame Drang nach einem ultra posse gelangt zu einer letzten Steigerung im Technischen, zu einem Superlativ im Räumlichen, zu keinem künstlerischen Ausdruck eines Metaphysisch-Absoluten. Das jähe Abbrechen der Arabesken bei den beliebten Pointen zeugt von gescheiterter Unendlichkeitsgestaltung. Die verrenkte, verkrampfte Gebärde bleibt in der äußersten Verzerrung stecken, doch dies nicht etwan, weil ihre Sehnsucht nach unendlich Fernem hier Gebild geworden wäre, sondern weil eine Übertrumpfung dieser Gebärde den formalen Fähigkeiten und physischen Kräften dieser Menschen nicht mehr möglich ist: Superlativik, keine Erfassung des Unendlich-Einen.

So viel zum Gesamtbild des noch ungegliederten Organismus Barock. Wir mußten vorerst sein breitestes Niveau suchen, und füglich ein verhältnismäßig niedriges finden. Aus Notwendigkeit und mit Absicht! Die Persönlichkeiten sollen nicht in einen gemeinsamen Käfig gesperrt werden, bloß auf eine gemeinsame Ebene treten. Nur so wird sich das freie Widerspiel von Einzelschicksal und Gesamtschicksal enthüllen. Wir haben nun noch die Strukturbeschaffenheit innerhalb jenes Gesamtkörpers kennenzulernen, die Schichtung seiner Grundkräfte und Grundstoffe.

Digitized by Google

3. RATIONALISMUS UND BAROCK

Barock in hier veranschaulichter weiterer Bedeutung ist, allgemein bestimmt, vorerst nichts anderes als ein systematisches Nachahmen antiker Wortkunst, das nicht von kongenialer Lebensform gesteuert wird, und das darum gelehrten Rezepten und handwerklichen Praktiken sich anvertraut, um durch gewählte und gehäufte Verpflanzung von Fäden und Fasern ebenbürtige Schönheitsblüten und -früchte zu züchten: Eben unsere Proto-Renaissance, unsere Pseudo-Renaissance. So schlägt der vornehm-harmonische, wesenhaft-typische Wuchs selbst noch des römischen Stils dank den fremden und feindlichen Säften der scharfsinnig ergrübelten, spitzfindig erbosselten, geschmäcklerisch zusammengelesenen „barocken" Metaphorik in bizarre Misch- und Mißbildungen aus. Man mehrt und türmt die bewährten Epitheta, man verdichtet die rhetorischen Figuren, man dehnt die mythologischen Schleier und prahlt mit Übertrumpfung der Gleichnisse und Bilder. Aus Not und aus Willkür beharrlich geübt und vervollkommnet, leiht solche „Zubereitung und Zier der Worte" dem versinnlichenden Vortrag allmählich eine schlechterdings allegorische Prägung, und Allegorik bleibt das beherrschende Stilgesetz in Sonderheit des Hochbarock, mag sie — wie bei den Nürnbergern — von christlich-mittelalterlichen Kräften gezeugt sein, oder — wie bei den späten Schlesiern — aus den Unkräften des Zweideutigen, Versteckt-Lüsternen. Daß aber dieser Wille zum Doppelcharakter nicht erst und nicht allein katholischer Geistigkeit oder romanischer Anregung entwächst, sondern bereits im ersten Ringen mit dem Altertum sich regt, das beweisen die Neulateiner des XVI. Jahrhunderts ebensogut wie viele von aller religiösen Gärung unberührte Jünger Opitzens und Flemings. Kann ein Bild unantiker sein als etwan Voigtländers, des ganz und gar nicht marinistischen Reisläufers, Vergleich des Jünglings mit einer Klinke zur Tür der Jungfrau oder der Tinte zu ihrer Feder oder der Wurst zu ihrem Schinken? Simon Dach, der bescheiden-innige Sänger fremden Glücks, beginnt einen „Braut-Tantz" mit der Strophe:

Junge leut entschuldigt man — Wie dem felde graß und kraut,
Lieb' und lust steht ihnen an — Wie ein schönes kleid der braut,
Wie dem gold ein demantstein, — Wie dem geld ein freyer muth,
Wie die süßigkeit dem wein, — Wie ein feder-pusch dem hut.

Barocke Gleichnis- und Steigerungstechnik verrät sich, noch an spirituellem Thema, bei einem rauhen Gottesknecht wie Johann Peter Titz:

Digitized by Google

O Ewigkeit, o Ewigkeit!
Wie lang bist du, o Ewigkeit!
Doch eilt zu dir schnell unsre Zeit,
Gleichwie das Heerpferd zu dem Streit,
Nach Haus der Bot, das Schiff zum Gestad,
Der schnelle Pfeil vom Bogen ab.

Solche kantigen Bilder werden hier noch in 6 folgenden Strophen herbeigeschleppt. Und in verwandten Umschreibungen wird bei Johann Heermann oder Michael Schirmer oder Johann Matthäus Meyfart der heilige Geist angerufen. Glänzender, glutvoller freilich sind die Wendungen, die einem Ekstatiker wie Spee zu Gebot stehen oder den jesuitischen Halb- und Ganzromanen. Schon in Opitzens verständiger Wortmalerei empfangen Jenseitsvorgänge grelle Erdenfarben: Erprobte Diesseitsvorstellungen, wie Gericht und Festkonzert und Folterkammer, werden ohne Bedenken in die Sphäre der letzten Dinge versetzt, und die himmlischen Heerscharen obliegen handgreiflichen kriegerischen Verrichtungen. Der forscheste Stratege (und Weibel) des alten Testaments aber ist Johann Klaj, die vielleicht stärkste dekorative Begabung der gesamten deutschen Literatur. Überhaupt wird in Nürnberg, ebenso wie in Zesens Kreisen, wo religiöse Dämonen in frommen Seelen wühlen, die allegorische Beziehungsmannigfaltigkeit verschwenderisch bereichert und im Sinn eines geradezu scholastischen Dualismus, im Sinn fast der Zwei-Wahrheiten-Lehre der Averroës-Zeit, dem gesamten Weltbild zugrund gelegt. Uraltes Weltanschauungsgut erstarkt aufs neue. Patristische Hermeneutik versieht tierische und pflanzliche Formen mit einem magischen Bedeutungskanon. Jedem Ornament, jedem geometrischen Typ wird eine tiefsinnige Zeichendialektik untergeschoben. Die ganze Bibel-Exegese Philos von Alexandria, vorab die Gleichnisfülle des hohen Lieds, wirbt Gläubige und Herolde. Deutungen in der Art eines mittelalterlichen ‚Physiologus' oder ‚Bestiarius' werden alltäglich. In welcher labyrinthischen Mythologik werden die bloßen Tages- und Jahreszeiten mitgeteilt, vorzüglich bei den wortberauschten Nürnbergern! Mit weniger Aufwand an korybantischer Raserei und imperatorischem Triumphpomp, doch mit kaum geringerer Virtuosität ist das Allegorische bei einigen romanisch gespornten Sachsen und bei den zweiten und dritten Schlesiern ausgeformt. Religiöse Erschütterung zittert auch hier noch nach, indessen verharrt sie im Dienst ästhetischer Mache und läßt sich in solcher Botmäßigkeit selbst von spielerischem und bisweilen zynischem Mutwillen mißbrauchen. Der feierliche Schwall und Schwulst römisch-rhetorischer Heroiden, nautische Phrasen aus dem Horizont des griechischen Romans, Bakchanalien- und Symposien-Musik aus dem Manierismus der Spätrenaissance, vor allem der

Digitized by Google

galante Doppelsinn nach überwiegend französischem Muster: das alles sind Pfeiler, die das allegorisierende Gefüg dieser Lyrik stützen. Von Hofmannswaldau, dem Meister der glänzenden Lacke und Schöpfer der marinistischen Chrie, dem Haupt der patrizischen Nebenstunden-Poeten, bis hinab zu Henrici, dem Häuptling aller plebejischen Gelegenheitsreimisten, treibt die Verödung der Motivik und zugleich die Vervollkommnung der technischen Mittel die unterganggeweihte Dichtung einer fingerfertigen Allegoristerei in die Arme. Die unablässig variierten Themen Jagd und Liebe oder Krieg (Belagerung) und Liebe, die Vergleichung erotischer Dinge mit allen Arten von Spielregeln und Geschäftsverträgen, die witzigen Parabeln aus dem Reich der täglichen Gebrauchsgegenstände, die Umschreibung von Einfällen und Beobachtungen durch emblematische Bildchen, das alles wird jetzt in beliebigen Kalibern fabrikmäßig hergestellt. Es ist keineswegs Übertreibung, wenn Christian Reuter spottend äfft:

Lisette, liebster Rosenstock, Du meines Leibes Unter-Rock,
meines Hertzens Zucker-Stengel, Mein Schatz und tausend Engel ....

Je trivialer ein Gegenstand ist, desto heller leuchtet die Kunst der allegorischen Umschreibung; je prosaischer ein Vorwurf, desto gewisser bleibt die Teilnahme den Künsten der Darstellung zugewandt. Pointen und Verkleidungen reizen den Leser, verzwickteste Beziehungen zu knüpfen und verborgenste Zusammenhänge zu erraten. Die Pflege der Emblematik und Ikonologie, zweier barocken Vorzugs-Liebhabereien, ist in solchem Belang eine treffliche Vorschule. Bei einzelnen, besonders spanisch gebildeten, Köpfen — der erste ist Harsdörffer — wird jene Allegorik noch durch den sogenannten Conceptismus überboten: Hier gibt die Flut dunkler Zusammenhänge platterdings Rätsel auf, mysterios y reparos, die nicht nur erfahrenes Kennertum, sondern auch scholastischen Grübelsinn erfordern .....

Solche innere Form ist natürlich Wesensoffenbarung eines eigentümlichen Epochengeists. Sie hat indessen auch, sowohl als Wille wie als Werkzeug, einen mächtigen Stammbaum, und dieser ist für das ungemein unterrichtete, reflektierende, regelgefügige und beispielgehorsame Zeitalter nicht nur Wiege und Überlieferung, sondern auch Sporn und Lehre. Alle barocke Sprachkultur ist zunächst, wie schon im Eingangsabschnitt angedeutet, eine Formung in zweiter Potenz, und der allegorische Zug ergibt sich häufig schon aus der Übersteigerung lateinischer Prunk- und Gleichnisrede, aus zusammengesparter Übermimik und erschwitzter Theatralik. Ein Bedürfnis

Digitized by Google

nach Aufhöhung und Aufschmückung drängt überall zum tief Erbohrten und von fern Herbeigeholten. Unter den Alten freilich sind weder Catull noch Horaz noch selbst Ovid Vollender solcher Verzerrung, nur die Lucanus und Statius und insbesondere der Ahnherr der Fieberschauer und Farbenorgien: Seneca, vermittelnd und verstärkend und verstraffend dann unter den Renaissancedichtern und Neulateinern die manieristischen Nacheiferer jener römischen Dekadenten und Verbildner.

Auch die dichterischen Stile des Mittelalters sind durchaus allegorisch, dualistisch wie die Metaphysik des Thomas von Aquino und der Schule von Chartres, wie die Zeremonien der katholischen Kirche und deren Auslegung des Schöpfungsmythos, wie das Spiel der Platonisierenden hyponoia: des Untersinns, der esoterischen Symbolik, der Zeichensprache für die Eingeweihten. Seit den Gesichten des Augustinus, Basilius, Prudentius geht diese Weltansicht in alle Philosophie des kirchlichen Mittelalters ein, und noch der „süße neue Stil" des Guinicelli, des Cavalcanti, des jungen Dante gehört diesem geistigen Raum an. Hier gehorcht alles mit dem Leib dem Zeitlichen und mit der Seele dem Ewigen, als Wirkungswert der Erde und als Seinswert dem göttlichen Geist. Auch in Petrarcas Dichtung klingt das nach, bis weit in Sannazaros Hirtenwelt, vor allem in der mathematisch-mystischen Magie in Boccaccios ‚De genealogia deorum', wo übrigens auch Olymp und christlicher Himmel zu schillerndem Gemengsel zusammentreten. Auch das spätere Eindringen bukolischer Gemeinplätze ins mittelalterliche Mysterium[1]) frommt durchaus solchem Doppelangesicht, wie es überall waltet, wo die feste Hierarchie des kirchlichen Kosmos in Bindung mit formaler Kultur sich begibt, wo die ererbte Welt des Glaubens ein neues Reich der Werte neben oder lieber unter sich duldet, nicht orthodox eifernd wie das rationalisierte Luthertum, sondern weiten Herzens bestrebt, alles Menschliche zu hegen und sich freund oder untertan zu machen. Noch in der ganzen Renaissance ist sowohl die Chiffrensprache der Symbole und Zeichen beliebt wie die allegorische Komposition im Bunyan-Stil. Und immer wieder bekundet solche Haltung das Bestreben, sich an der Antike zu rechtfertigen — wie denn überhaupt jedes deutsche Zeitalter seine Antike hat, Wunschbild und Erquickung, Ergänzung und Forderung. Fast alle barocken

[1]) Creizenach I[1], 207: „In einem Mysterium, das 1507 gedruckt wurde, ist bereits Orpheus mit den Nymphen und Oreaden in den Gesang der Schäfer eingedrungen". Vgl. auch 209 f.

Digitized by Google

Poetiker, bis hinab zu Magnus Daniel Omeis[1]), ja bis zu Winckelmann, in dessen großem ‚Versuch einer Allegorie' barocke und klassische Kunstanschauung sich zu zweizüngigem Klassizismus durchdringen, weisen gerade bei den Alten Belege tüftelnder Allegorik und „curiöser" Verhüllung in Mengen auf, Sinnbilder und Gleichnisse von ausgesprochen barockem Gepräg, allerdings weniger in den unmittelbaren literarischen Quellen als in den Denkmälern der Plastik und Baukunst, auch in der Münzkunde und Epigraphik. Als beispielshalber M. D. Pöppelmann im Auftrag des starken August den Dresdener Zwinger entworfen hatte, diesen Traum aus Sonne und Firn, dieses Stein gewordene Mozartsche Scherzo, da beteuerte er nachdrücklich, antikem Muster treu gefolgt zu sein. Als andere dann gerade den Zwinger nach Ordnung und nach Tönung mit den Bauwerken Roms gänzlich unvereinbar fanden, verteidigte er sich mit einer ‚Vorstellung und Beschreibung'[2]) seines Plans, wo er seine Anhänglichkeit an die Vorbilder Punkt für Punkt nachwies — freilich, nicht an die Paläste des Forums, vielmehr: an die theoretischen Anweisungen des nachmals, im XVIII. Jahrhundert, so bewunderten Baumeisters Vitruvius, der in den Tagen des Augustus 10 Bücher ‚De architectura' herausgegeben hat. Mag solche krasse Abschwenkung selbstredend in überhistorischen Charakterzügen des Deutschen begründet sein, die vielfache Verquerung und Verkäuzung der Antike seitens dieser empfänglichen, gelehrsamen[3]) Menschen erklärt sich zum großen Teil auch aus den späten und abgeleiteten Quellen, an die ihr redlicher Eifer sich nur zu innig heftet. Mit Recht stellt Borinski[4]) die fortschreitende Re-

[1]) Man würdige in dessen ‚Gründlicher Anleitung Zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst', Nürnberg 1712, namentlich das Kapitel ‚Von der Ausbild- oder Bilder-Kunst (Iconologia)', z. B. S. 250: „In dieser Kunst sind sehr curieus gewesen die alten Griechen und Römer, wie solches beweisen ihre statuae, numismata und andere monumenta, auch die jenige Scribenten, welche uns zu dieser Wißenschaft Anlaß geben können".

[2]) Walzel, GRM VIII, 329.

[3]) Centonen sind vom Altertum bis ins XVII. Jahrhundert bezeugt; auch über religiöse Themen, die gleichfalls aus Halb- und Ganzversen Vergils zusammengestoppelt werden. Die erstaunlich vielseitige Belesenheit gewisser Barockpoeten ebenso wie die überraschende Verbreitung gewisser loci ist solchen Bildungsmitteln zugut zu halten. Aerarien und Spicilegien ergänzen die Regelbücher und Reimlexika. Namentlich die Jesuiten sind fleißige und findige Exzerptoren.

[4]) Im schon oben zitierten Poetik-Kompendium, Bd. I, Leipzig 1914. Warum hat dieses einsam-grüblerische, edle und mutige Werk bislang noch nirgends den ihm gebührenden Dank geerntet?

Digitized by Google

zeption der alten Kunst als eine Entdeckung gleichsam von rückwärts dar, die erst Stufe um Stufe vom trüben Gewirr des Hellenismus zur Reinheit des Klassischen emporsteige.

So viel über die ästhetische Richtung, die unsere Renaissance zunächst einschlägt. Ihr Weg nach Magna Graecia ist weit und steil. Erst die Vollreife aller menschlichen Kräfte weckt jenen scheinbar so naiven Einklang, den dann die Klassik erringt. Vorerst aber sondern und spalten sich die Anlagen, Einzelglieder entfalten sich störrisch und maßlos. Die Darstellung ist vorab allegorisch und viel später symbolisch; ja, nach Goethes vielbewußtem Wort, überhaupt erst Manier, noch nicht Stil. Barock ist in deutscher Neuzeit der erste, nicht zur Synthesis vordringende Widerstreit zwischen Altertum und Christentum. Der nächste, siegreiche Kampf: die wahre, vollkommene Renaissance bricht sich erst im Verlauf des XVIII. Jahrhunderts Bahn. Die Klassik ist unsere Hochrenaissance, das Barock nur das erste Werben um den Lorbeer, den nachmals jene gewinnt..... Die Ansätze des deutschen Literatur-Barock, wie sie in Opitzens erörtertem Kanon zum erstenmal Gestalt gewinnen, erscheinen zunächst als Versuch, die immer noch gesamtmenschliche Kultur des Humanismus ästhetischen Aufgaben nutzbar zu machen. Trotzdem hegt die Epoche auch von Anbeginn weit höhere Ziele als Formenrezeption und Formenevolution. Eben daher — mit den Nachbarrenaissancen verglichen — ihre dichterische Schwäche und zugleich ihre menschliche Stärke! Und wenn unsere Darstellung bislang die künstlerischen Werte (und Mängel) vorangestellt hat, so bleibt ihr in diesem Abschnitt nun auch die andere Hemisphäre des Barocken zu kennzeichnen: Jene nur scheinbar rein ästhetischen Vorgänge sind immer auch bedingt durch eine tiefe religiöse, Lutherische Geistigkeit, die, teils in mystischen Gesichten versponnen, teils in dogmatischer Satzung befangen, wühlend und bohrend und zündend, das Mühen um rundeste Formung und reichste Ausstattung immer wieder durchkreuzt, die Konventionen der Grandezza und Grazia entlarvt und zersetzt und so die antikisch-romanische Dekoration — oft ohne bewußte feindselige Absicht — von innen her zernagt, bis diese — am Ende des Jahrhunderts — ihrer Übermacht erliegt... Antikes und Christliches! In der Sphäre der Kunstform nicht selten beschauliches Bündnis, von Ursprung und Schicksal her ein dramatischer Zwiespalt! Hier die Ausstrahlungen der Reformation mit deren sittlichen und seelischen Kräften, dort die antikisierende Theatralik und Ornamentik. Zu Beginn, in Opitzens Tagen, übt diese letztere eine fast unbeschränkte Alleinherrschaft. Am Ende, schon bei

Digitized by Google

Weise, triumphieren jene anderen Triebe. Kampflos, schweigsam, versteckt vollzieht sich die Auflösung. Ein dumpfes Müssen, christlichen Stamms, widerstrebt virtuosem Können, aus antikischer Schule. Vorerst nur mittelbar steigt jenes ans Licht: In unbewachten Entgleisungen aus dem strengen Rationalismus, in mutwilligem Verzicht auf römische Gebärden, in treuem Zurücklenken zum Herzlichen und Wahrhaften. Solches Nebeneinander, Gegeneinander, Durcheinander bildet den Nerv aller deutschen Barockdichtung. Ihre Entwicklungsgeschichte ist nichts anderes als die Folge der Etappen und Amplituden dieser Bewegung.

Antike Motivik und Form, christliches Ethos und Gefühl! Diese beiderlei Werte begrifflich veranschaulicht ergeben gleichsam ein Koordinatensystem, durch das sich jede barocke Erscheinung wissenschaftlich fixieren und im Verhältnis zu den anderen beschreiben läßt. Galt unsere bisherige Betrachtung einem Gesamtorganismus, so bietet sich nunmehr die Möglichkeit, die Einzelmerkmale und Glieder herauszuheben. Wir widmen uns vorerst einer empirisch differenzierenden, ästhetischen und historischen, Ortsbestimmung der typischen Varianten des Barock.

Sämtliche oben angezogenen barocken Gleichnisse und Sichten sind Zeugnisse einer Entwicklung, in der jene umfassende Erneuerung antiker Kunstform, die man sucht, durch eine teils eigenwillige, teils widerwillige christliche Geistigkeit, die man besitzt, immer unwiderstehlicher umgebogen, abgelenkt, verwandelt wird. Zu Beginn, im Zeitalter Opitzens und der ersten Sprachgesellschaft, herrscht ein fast ausschließlich dem Altertum und seinen gelehrten Kopisten verschriebener barocker Klassizismus, der, im Grund wenig mehr als angewandte klassische Philologie, stolz auf Exzerpte, Kontrafakten, Centonen, aus Lesefrüchten Mosaiken legt, voll hartnäckigen Buchstabenwahns und engstirnigen Autoritätsglaubens[1]). Verwickelter wird das Kräftespiel, als später, zuerst zu Beginn der 40er Jahre, ein bunteres und heißeres Erleben nach farbigeren, kühneren, persönlicheren Ausdrucksmitteln ruft. Das gestrenge Programm der Opitzianer wird hier gesprengt, um unerhörten Regungen einer halb romantischen Empfindsamkeit, eines feinnervigen Individualismus, einer innigeren Religiosität einen Teil seines Reichs zu räumen; die eingeleitete Veredlung und Bereicherung der technischen

[1]) Man hat diese Epoche darum oft auch schlechterdings als ‚Renaissance' bezeichnet. So stellt sie Waldberg unter diesem Titel dar (‚Die Renaissance-Lyrik', Berlin 1888), um ihr die bereits vorzüglich französisch-italienisch-spanisch angeregte Zeit als ‚galante' zur Seite zu setzen (‚Die galante Lyrik', Straßburg 1885).

Digitized by Google

Kunstform schreitet daneben gerade fort. Die antikisierenden Elemente des Barock, vorzüglich dem römischen, in Sonderheit dem spätrömischen Stil der Lucanus- und Statius-Zeit abgelauscht, bevorzugen die Geste des offenen Markts: eben im Sinn jener Vorbilder, die auch nicht eine Faser von Herzlichem, Privatem, Menschlichem als solchem bergen, einer Kunst der circensischen Schauplätze, wo der Mensch nur Versatzfigur, Puppe, Kostümträger bleibt. Christlicher, protestantischer Geist setzt diesen Elementen, wenn auch ganz bescheiden, Motive des Privatlebens zur Seite, Gesamtmenschliches, Seelisches, eine vom Einzelnen aus sich und für sich selbst geformte Umwelt; er fügt — um in breitestem Gleichnis zu reden — zu den Prospekten im Stil eines Reni und Rubens und Caravaggio gewissermaßen jene Intérieurs nach Art des Rembrandt und Vermeer und Ostade mit ihren beseelenden Schattungen und der gewissenhaften Kleinmalerei, die jedes Ding in Bezug zu menschlichem Fühlen und Wollen rückt, seiner Eigenheit und Einzigkeit gerecht werdend, also auch voll der sittlichen Energie alles wahren Realismus... Indessen erst seit der Krise der 40er Jahre sind diese beiden Pole des Barock klar und lebendig zu erkennen: ein Wesenszwiespalt, den alles Zeitliche und Örtliche nur gleichnismäßig abbildet. Im Zeitlichen: Romanismus und Realismus: Dort Opitz, hier Weise. Im Örtlichen: Nord und Süd: Hier, diesem südlichen Pol am nächsten, die Wiener Festballette und Maschinenopern und Jesuitendramen, kaiserlich und öffentlich in jedem Hauch, freilich aus eben diesem und anderen Gründen eine Ausnahmestellung wahrend, die sie an die Peripherie verweist und nicht ins Zentrum. An der nördlichen Grenze, dem Gegenpol benachbart, blüht das Barock der Wasserkante: in Holland unter Zesens Kreisen, in Hamburg dank der Rosenzunft und dem Elbschwanenorden, auch in der Königsberger Runde Dachs und Roberthins und Alberts. Doch solche Gegensätze sind, wie angedeutet, bloß Erscheinungen *eines* Wesenskonflikts, für den auch unsere Begriffe Antike und Christentum nur Symbole, allerdings die höchsten Symbole, bedeuten.

Bunte Mischungen von christlichem Geist und antiker Form, zugleich von christlichem Stoff und antiker Kraft, verzeichnet die Geschichte schon seit Giotto. Alle jüngeren Renaissancebewegungen sind zutiefst von solchem Zwiespalt durchwirkt. Kardinäle wetteifern mit weltlichen Fürsten in der Anerkennung und Aneiferung von antikisierenden Künstlern. Nie war die Kirche gegen das Nackte nachgiebiger als eben in diesen Zeitläuften. Selbst das Tridentinische Konzil bringt hierein nur ganz geringen Wandel. Das

Digitized by Google

gleiche Widerspiel nun zwischen dekorativer Fassadenkunst, einer südlichen Kunst, der naturgemäß immer ein Stück öffentlicher Konvention anhaftet, und sich aufbäumender Gefühlsentfesselung, die aus persönlichen Tiefen des nordischen Individualismus emporquillt, durchwaltet jetzt, noch heißer und hitziger, unser XVII. Jahrhundert, und zwar in vornehmlich poetischen Erscheinungsformen, wie es in überwiegend theoretischer Prägung unser XVIII. Jahrhundert durchzieht. Bei Gelegenheit der Nürnberger, der Breslauer, der Hamburger wird diese Einstellung im Besonderen nachzuweisen sein.

Setzen wir die Abgrenzung unseres Betrachtungsfelds fort! Was von vornherein ausscheiden mußte, waren einmal die schon genannten Ausläufer des Luther-Jahrhunderts, die aller Formerneuerung fernbleiben und überhaupt an keinem künstlerischen Aufbruch mehr teilnehmen: Sie sind vom Barock auch im weitesten Sinn vollständig unberührt. Haben wir nun den engeren Typ herauszuschälen, der in den 40er Jahren als Ergänzung und Umschaltung der Opitzischen Reform emportaucht, so fällt auch noch manches andere außerhalb des Rahmens unserer Beobachtungen: einmal das Dichtertum der ersten Sprachgesellschaften und ihrer Zeitgenossen, also ein zeitlich Vorausgehendes, und dann, zwar gleichzeitig doch wesensfremd, jene zähllebige humanistisch-gelehrte Literatur, die sich vorzüglich satirisch und epigrammatisch betätigt: die rationalistisch-didaktische Poeterei des Zeitalters, die seit Gervinus' genialer Beschränktheit von Groß und Klein als das schier höchste Vermächtnis des XVII. Jahrhunderts gepriesen worden ist, etwan neben dem protestantischen Kirchenlied. Diese Gattung ist hier und dort von Opitzischem Formgefühl getragen; den jüngeren, gerade den über-artistischen Entfaltungen des Barocken bleibt sie unzugänglich. Sie verkörpert den witzigen Gemein- und Hausverstand, wie er, ein Wesensnerv der Reformationsepoche, jetzt noch beliebtermaßen in predigenden Vorreden als Vater scharfäugiger Zeitkritik und trocken-humorvoller Einfälle fortlebt; auch sonst in jenen verbreiteten Scherzen, die nicht nach Art der barocken aphoristisch pointiert sind, vielmehr Späne und Splitter massig-schwerer, pathetisch-bessernder Satire. Männliches und Dämliches ist hier benachbart. Orthodoxe Eiferer oder amusische Amokläufer wie Schupp oder Lauremberg sind Feinde aller exklusiven Bildung und Dichtung schlechthin, Gemeinnützigkeit ist ihr Wesen und Wille. Der giftzüngige Gottfried Wilhelm Sacer rügt mehr die barocke Abschweifung von der pünktlichen Gefolgschaft zu den Alten, den „rechtschaffenen gelehrten Poeten" nimmt seine Polemik aus — stets erscheint seinesgleichen aller Manierismus nicht als un-

Digitized by Google

mittelbarer Ausdruck gewandelten Menschentums, allein als Entgleisung vorsätzlichen Strebens und philologischen Ehrgeizes. Auch der belesene Moscherosch[1]) hat eigentlich nur an der Sphäre der Humanisten und Reformatoren stärkeren Anteil. Diese Zeterer und Trompeter, deren schulmeisterlicher Geist angeblich einmal einen Krieg gewonnen, viel offenbarer aber eine lange Reihe kultureller Entscheidungsschlachten verloren hat, sollen die Unsterblichen des leiden- und tatenschweren Barockjahrhunderts sein? Jede Geschichte deutscher Kunst darf die mehr dicken als ‚großen' Satiriker für immer begraben sein lassen! Nicht, daß diese Allerweltsbelehrer der Welt und den Menschen nützen zu können vermeinten, soll ihnen zum Vorwurf gereichen: Viel größere Enkel Luthers haben solchem Optimismus gefrönt und frönen ihm bis heute. Aber, daß diesen Nationalerziehern von der Hoffart und Scheelsucht Gnaden nicht nur der Schönheits-, sondern auch der Wirklichkeitssinn mangelt, nicht nur alle Vornehmheit und Überlegenheit, sondern auch jedes Fünkchen von Liebe und Güte, das macht sie der tieferen Sünde am Leben schuldig. Und wenn die deutsche Welt damals ein Trümmerhaufen war, in Löchern und Spalten zwischen Scherben und Schutt wucherte hold und rein Gottes ewiges Grün. Brachte es Heil und Rettung, wenn subalterne Büttel nun unerbittlich Halm und Blüte ausrupften? Wir dürfen der Fügung dankbar sein, die diese Rankünen ohne ärgeren Schaden verpuffen ließ..... Edleres bietet die weniger berufliche Satire. So bei Gryphius, in dessen grübelnd-leidenschaftlich-jenseitsschauender Seele Verschiedenbürtiges sich vermählt: Einmal das Dantische, das schwungvoll und gelassen über dem Wasserspiegel des formensammelnden Zeitalters schwebt — und unmittelbar daneben das Owenische, das sich in genügsamer Abwandlung ererbter Themen gefällt und dadurch hinter der vorwärtshastenden Zeit zurückbleibt: Ein Stück Reformatorentum, das teils von der hergebrachten Pedanterie sich nicht loszureißen vermag, zum Teil aber die spielerische Formenwelt der Zeitgenossen mit neuer Erlebnis- und Bekenntniswucht erfüllt. Auch bei Logau, dem kernigsten und impulsivsten, wahrhaft volkstümlichen Didaktiker, zuweilen auch bei Moscherosch, herrscht ähnliche Vielspältigkeit. Die anderen freilich stehen alle kaum in einer Hin-

[1]) Moscherosch, Mitglied des Straßburg-Heidelberger Schriftstellerkreises, ist nicht nur Jünger des Quevedo. Man ersieht aus den Arbeiten von W. Hinze und besonders J. Beinert, daß er, vornehmlich im II. Tl. 1643 und der Gesamtausgabe 1650 der ‚Gesichte', eifrig aus den Quellen der deutschen Lutherzeit schöpft: Brant und Murner, Luther und Aventin, Ringwalt und Joh. Sommer, Scheidt und Fischart u. a. m.

Digitized by Google

sicht über ihrer Zeit und in vielen außer und unter ihr; das letztere auch insofern, als sie nicht, wie Gryphius und Logau, allem den Adel hoher Menschlichkeit zu leihen wissen. Gattungsmäßig sind sie mehr Gelehrte als Künstler, mehr nüchterne Pädagogen als Lebenslehrer. Ziellose Nörgelei ist ihnen Weltanschauung, formhassendes Unvermögen Kulturglaube, grobianisches Gepolter Humor. Von der volkhaften Entfaltung bleiben sie durch humanistische Bildung und kritische Einstellung geschieden.

Wir haben im Vorhergehenden, nach Gehalt und nach Form, die natürlichen Grenzen zweier konzentrischer Beobachtungsgebiete aufgesucht, deren innerem einläßliche Würdigung zu widmen sein wird: Fassen wir unsere Ortsbestimmungen zusammen, so nennen wir Barock im weiteren Sinn die ganze vielseitig durchgärte und durchglühte deutsche Pseudo-Renaissance in ihrer umfassenden Breite und Länge, will sagen die gesamte antikisierende Rezeption des Jahrhunderts, die wohl von Anbeginn mit mancher inneren Unstimmigkeit belastet ist, doch erst seit den 40er Jahren in einen mehr oder weniger bewußten, gefühlten Antagonismus zwischen antiken und christlichen Mächten eintritt. Dieser erst innerhalb jenes Gebilds sich entrollende Kampf kennzeichnet die engere barocke Welle, die den Hauptgegenstand dieses Buchs bildet. Die Opitzianisch-klassizistische Dichtung, dieser Auftakt der Erneuerung, ist Glied der kollektiven Renaissance, des frühen nicht reifen Barock. Erst auf nächsthöherer und nächstjüngerer Stufe erwächst das Hochbarock, dem Zesen und die Nürnberger, die zwei reichen Stämme der Sachsen, die zweite und dritte Generation der Schlesier, die österreichischen Jesuiten und Hofdichter, schließlich noch eine Schar religiöser Sänger angehören. Sie ist vorzüglich von den neu entfesselten Energien einer ästhetisierenden Frömmigkeit durchbebt, die die antiken Materialien bereichern und umbilden, mit ihnen experimentieren, spielen, ringen, um sie zum gefügigen Ausdruck ihrer empfindsam vertieften und musikalisch verfeinerten Gestaltungsbedürfnisse zurechtzukneten. So erziehen sie sich eine behende oder pathetische, bald haltlos tastende, bald schmerzvoll grübelnde, vielfach von heißer Inbrunst entflammte und zuweilen von gläubiger Sehnsucht genährte Formensprache, die oft im Werden einer einzigen Persönlichkeit — der vornehmste Fall ist Zesen — die mannigfaltigsten Metamorphosen durchläuft.

Wir werden im Einzelnen darzutun haben, wo und wie die Opitzische Haltung erweitert, korrigiert, überwunden wird; in metrischen und motivischen Dingen, dann in bezug auf das Verhältnis zur Kunstlehre, Musik und Male-

Digitized by Google

rei, in bezug auf Vorbilder und gesellschaftliche Voraussetzungen. Wir werden die Wandlungen begleiten, in denen die jungen Daseinsgefühle, religiösem, nationalem, literarischem Boden entsteigend, sich zu ausdruckheischenden Kräften verdichten, die Zurechtfeilung der theoretischen Anweisungen, die Gastrollen nachbarlicher Künste, die Neuordnung des publizistischen Betriebs, die Abkehr zu modischen Mätzchen. Es ist meistens doch ein Ende markigen Erlebnisgehalts, das der klassizistischen Kahlheit sich entrafft und nach wilderen Reizen dürstet; wenig geschmackvoll oft, unwählerisch, strauchelnd und stürzend, durch launische Grillen beirrt und durch engherzige Bräuche geknebelt, aber rastlos vorwärtsschreitend, nach Zielen tastend, an Ideen dienend. Das gilt noch von den zärtlichen Idyllen der Nürnberger wie von den brüllenden Spektakeln Lohensteins und seiner Jünger. Auch hier sproßt eine vielfach nach dem rarsten Lorbeer langende Werk-Kunst, nicht glück-selige Schaulust und Sinnenfreude wie im Süden. Erst um die nächste Jahrhundertwende kommt dieser „nisus vorwärts", der auch dem tintenklecksendsten Jahrhundert im Blut wogt, zum Stillstand, und das besiegelt dann die Versumpfung des deutschen Kunstlebens auf mehrere Jahrzehnte hinaus, während derer die halb religiös-moralistische, halb polytechnische Bildung der Aufklärung eine tyrannische Universalherrschaft übt. Unsere Darstellung findet dort ihr natürliches Ende.

Wo künstlerischer Befreiungsdrang gegen überlieferte und selbstgetürmte Wände brandet, pflegen Gehalt und Form alsbald in Zerwürfnis und Verfremdung zu geraten. In der Epoche, die verzehrenden Mangel an Individualismus mit ersterbender Ehrfurcht vor aller Autorität verbindet, ergeben sich indessen nur zage Verträge: Diese zahlreichen Mischungen und Wechselwirkungen sind auch der Grund, daß wir nicht etwan Hochbarock und Opitzisches Barock neben oder gar gegen einander setzen, vielmehr in den konzentrischen Begriffsfeldern einen weiteren und einen engeren Typus festhalten. Opitzens steife Rhetorik ist angesichts eines Natur- und Frömmigkeitsgefühls, wie es die Nürnberger entzündet, stumpf und lahm: Eine neue Dynamik des Konturs ist notwendiger Fortschritt. Die Vergilisch-Horazische Topik faßt nicht die seelische Zartheit und gesellschaftliche Kultur Zesens: Hier keimt eine junge Problemkunst. Das naive Heidentum römischer Weltbetrachtung verfällt bei Rist und manchem anderen in Widerspruch zu einer wurzelhaften protestantischen Frömmigkeit. Desgleichen suchen Zesen, Bucholtz, Lohenstein antike Symbole mit christlicher Weltanschauung zu sättigen und durch die nationale Ideologie und

Digitized by Google

Geschichtsmythologie umzubilden. Überall tritt der Bereich der Ovidischen Verwandlungen, der allegorischen Tugend- und Kunstgöttinnen, des sanften Pastorals in Vermengung und Vernestelung mit religiöser Eschatologie. Auch antike Geschichte und deutsche Vorzeit rinnen zu phantastischem Wust und Wirrwarr zusammen, bei Lohenstein und Happel und Bucholtz und Späteren. Je echter die Gefühle sind, die sich hier begegnen, desto weitere und leidenschaftlichere Kreise zieht die vorerst akademische Frage nach dem Verhältnis der antiken Götterwelt zur christlichen. Wir sichten die bedeutsamsten Stimmen:

Die landläufige mythologische Umschreibung ist eine Frucht von Opitzens Reform, eines der Hauptmerkmale der von ihm erweckten und erzimmerten deutschen Dichtersprache. Schon der ‚Aristarch' hatte den Grund gelegt. Auf späteren Tadel hin erklärte der gerissene Impresario die Heidengottheiten für bloß begriffliche Abstraktionen, unter Berufung auf die Kirchenväter und die „vornehmsten christlichen Poeten"; Minerva bedeute die Vorsicht, Neptunus das Meer. Füglich verlangten die Sprachreiniger die Verdeutschung solcher Namen. Gleichzeitig bürgerte sich die Verkürzung und Vereinfachung fremd klingender Wörter ein, meist unter leichtfertiger Willkür, wie ja das philologiefrohe Zeitalter im Umgang mit Namen oft die mindeste Sorgfalt vermissen läßt, nicht nur dank seinen Setzern. Trotzdem gedieh die Vermischung in der Gesellschafts- und Gelegenheitsdichtung der Leipziger üppig fort. Beharrlich erhoben, wie einst Wimphelings ‚Germania', humanistische Lehrbücher Einspruch. Bekehrungen mehren sich inzwischen: Rist, der in der ‚Musa Teutonica' noch unbefangen opitziert hatte, gebärdet sich schon im ‚Poetischen Lust-Garte' auffallend kritisch, im ‚Poetischen Schauplatz' vollends gehässig und gallig, erzürnt über die „geile Venuß-Huhre" und „der elenden Heyden Götter, welche ihrer alten Lehrer und Mährlein-Schreiber selbst eigenem Bekänntnisse nach lauter Rauber, Diebe, Mörder, Ehebrecher, Knabenschänder, Bluthunde, ja gar leibhaffte Teuffel sind gewesen"; Ähnliches dann im ‚Neuen teutschen Parnaß'; als aufrechter Sittenverbesserer setzt er dem Moscherosch ein Denkmal, das gleichzeitig vor den „Heydnischen Lumpen-Gedichten" und „Schand-Liedern" der „Venus-Poeten" und „Grillen-Fänger" warnen soll. Zesen lehrt in der 6. Stufe der Mitteltreppe des ‚Helikon' (3. A.): „Die nahmen der Heidnischen Götsen und Götsinnen, wie auch die aus dem heidentuhm entsprießende ahrten zu reden, sollen von uns, die wier Kristen seind, gantz nicht gebraucht, oder doch zum wenigsten verändert, werden". Auch im

Digitized by Google

Umgang mit antiken Metaphern, z. B. „den Lebensfaden abschneiden", empfiehlt er Behutsamkeit. Und christlich spricht er selbst von „Als-Göttern" und „Als-Göttinnen", wo er Grazien oder auch germanische Weltenlenker meint. In Nürnberg erheben vornehmlich Bircken und Harsdörffer verwandte Forderungen. Kühne Magister wie Gockel oder Roth unternehmen es, die gesamte antike Mythologie christlich zurecht zu striegeln und zu flicken, indem sie für jedes Bild ein christliches Gleichnis aufstöbern. Im Geheg der geistlichen Dichtung hat Benjamin Schmolck entschlossene Säuberung gepredigt, ein blasser Vorbote der Klopstock-Mythik. Auch die Zunft der Hamburger Cimberschwäne (Kindermann-Curandor), der amusische Troß des amusotatos Rist, wütet gegen die alten Mythen, sogar die Lateinschulen werden bemäkelt. Der — gerade in Hamburg so zäh bestrittene — Einfluß von Oper und Ballett hat viel zur Milderung solcher Strenge beigetragen. Christian Weise läßt die alten Götter unter der Bedingung leben, daß man sie nicht anrufe. Und die Jesuiten bewahren auch in dieser Hinsicht diplomatische Duldsamkeit, selbst wo sie nicht so tief wie Balde der neulateinischen Mythologik verpflichtet sind. Konfessionelle Fragen werden mit Ernst und Eifer auch von der Unterhaltungsliteratur ergriffen. Sie finden, seit der ‚Rosemund', in Sonderheit bei Bucholtz Auswertung, der, vor Chateaubriand und Michelet, auch die weltgeschichtliche Fabel immer auf den religiösen Konflikt anlegt. So läßt er, um gerade Christentum und Altertum in Widerspruch zu führen, in seinem Herkulesroman die Gegenspielerin Ladisla nicht dem einheimisch-böhmischen Götzendienst, sondern dem römischen Polytheismus ergeben sein. Aber auch Christen und Juden, vorzüglich die christlichen Sekten untereinander, liefern sich fanatische Gefechte. Derselbe Zwist schafft nachmals auch Parteiungen innerhalb des religiösen Lagers; Magnus Daniel Omeis im Vorbericht seiner ‚Teutschen Mythologie' legt davon umfassende und gewissenhafte Rechenschaft.

Mag hier das große Wort vielfach von strebsamen Kulturprokuristen und bösdummen Kunsthenkern geschwungen werden, dem Ursprung nach sind es doch immer die mit den verschiedensten Stoffen gespeisten Flammen einer verjüngten, innigeren, rauschhafteren Religiosität, die den Thron der kanonisierten Altertumsjüngerschaft umzüngeln. Eine Frömmigkeit, die vielerorten auch den transzendentalen Linien der reformatorischen Geistigkeit wieder die sinnlichen, glühenden, ekstatischen Sehnsüchte entgegensetzt, die seit der mittelalterlichen Mystik andauernd in heimlicher und offener Wallung begriffen sind. Mittelalterliche Grandezza, mittelalterliche Alle-

Digitized by Google

gorik, mittelalterliches Tugendpathos, Elemente, die ja auch Vielem in der Renaissance kongenial und nicht schlechthin mit bodenständig-germanischen Stilgebilden gleichzusetzen sind, das alles lebt nunmehr, ohne bestimmte Einflußquellen, durch Vermittlung teils kirchlicher Liturgie, teils der von Minnesang und Minnedienst immer eng abhängig gebliebenen katholisch-romanischen Literaturen in breiter Fülle wieder auf, durch gewisse Analogien der gesellschaftlichen Sitte und des künstlerischen Betriebs gestützt.

Ohne Zweifel erstarkt diese Spannung durch die Gegenreformation, wie sie denn auch gerade in den österreichischen Ländern, ebenso wie im angehörigen Schlesien und im benachbarten Nürnberg, besonders glutvolle Erschütterungen zeitigt. Doch auch im niederländischen Bereich Zesens und im späteren Hamburger Kreis tritt Verwandtes zutag. Solche Haltung entspringt eben nicht allein einer bestimmten historischen Konstellation, sondern ergibt sich auch als organische Wirkung im Wettstreit des deutschen Geists mit der Antike, einem Kampf, der ja nicht etwan auf eine unbedingte Durchsetzung gotischer Wesenheit gerichtet ist, vielmehr gerade auf wechselseitige Befruchtung und Durchdringung ... Gleichwohl gibt es keine umfangreicheren Parallelen zwischen barocker Dichtung und barocker Mal- und Baukunst, weder in genetisch-biologischer noch auch in sozialer Beziehung. (Höchstens Einzelanalogien, die aufzuzeigen sein werden.) Der bildenden Kunst des Barock leuchtet die Fackel des Prometheus Michelangelo; verwöhnte Erben verschwenden ihr Mark an Orgien von Luxus und Leidenschaft. Das deutsche Literatur-Barock, kunst- und großmannssüchtig auf alles Prunkvollste erpicht, ist jugendliches Conquistadorentum, zwar großenteils aus zweiter Hand, immerhin auf dem ansteigenden Ast der Straße des Schwagers Kronos. Dort geht es abwärts, hier hinan, dem klassischen Gipfel entgegen. Auch in gesellschaftlicher Hinsicht ist die Literatur des zertretenen Deutschland der Kunst der Kurie und der blühenden Fürstenhäuser nicht ebenbürtig. Nur im Wiener Barock samt Gefolg, dessen Sonderart gleich von vornherein betont werden muß, ist echte Hofkunst. Die übrige deutsche Barock-Literatur, so exklusiv-gelehrt sie zumeist auftritt und so eifrig sie sich — die religiöse Dichtung ausgenommen — den kleinen Höfen anschmiegt, wird vorzüglich von bürgerlichen Geistern getragen. Die machttrunkene Quiritengeste, der kaiserliche Ornat, die adelige Konvention, diese Folien aller hohen Werke barocker Malerei, Bildhauerei und Baukunst, dringen hier nur in bescheidenem Abglanz ein: in die Dresdener Ballette Schirmers, italienisch nach Tönung und Ausstattung, oder die weltgeschicht-

Digitized by Google

lichen Greuelorgien des patrizischen Diplomaten Lohenstein, römisch-stoisch und spanisch-sachlich zwischen Blutlachen und Fieberschauern, in die Serenaten und Kantaten Neumeisters und die melodramatischen Bescherungen bei Hunold und den Seinen. Die Festzüge und Festspiele am Wiener Hof, die an sich am stärksten vom imperatorischen Zug erfüllt sind, können nicht ohne Näheres als Zeugnisse deutscher Literatur gewertet werden, und Gleiches gilt von der verwandten internationalen Dramatik der Jesuiten. Wohl gibt es auch anderswo deutsche Literatur in lateinischer Sprache, und gerade die Jesuiten dienen dem barocken Bedürfnis des Schauens und Staunens vor den Massen eines aus allen Zeiten und Ländern herbeigewälzten Bombasts besonders erfolgreich: Gerade sie, Gelehrte und Diplomaten und Regisseure zugleich, sind ganz vorzüglich erfinderisch im Zusammenlöten von christlichen Stoffen, antiken Formen, modernen Bühnenpraktiken. Wir werden indes aufzulegen haben, daß diese Jesuiten da, wo sie die Schule und ihre humanistische Rhetorik verlassen, eine Spektakel-Gattung inszenieren, die allgemein ein Stück barocker Bildkunst ist, in der das Wort vielfach entbehrliche Hilfsdienste versieht. Gegenüber diesem katholischen Bild-Barock bleibt die Literatur der Lutherischen Lande trotz aller Neigung zu malerischer Aufmachung, Reimschnörkeln, Anleihen bei allen materiellen Künsten, ein Wort-Barock in tieferer Bedeutung.

Wir haben nunmehr die Stufen bestimmt, von denen aus die beiden barocken Geschlechter ihre Steig- und Flugversuche unternehmen. Und wir haben uns eine Idee des Ziels errungen, auf das diese Versuche insgesamt gerichtet sind. So vorbereitet, treten wir an die individuellen Arten und Formen jenes Typs heran. Selbstredend sind es letzten Ursprungs immer und überall die menschlichen Kräfte, die uns beschäftigen, nicht Hülsen und Schalen. Freilich, die Menschen vorzüglich als Träger eines bestimmten Kollektivschicksals, als Genossen einer wurzelhaften Bindung, als Schöpfer eines über-persönlichen: das heißt noch keineswegs über-individuellen Gebilds. Das ist nicht willige Beschränkung, vielmehr Notwendigkeit innerer Formung. Nur darum darf den Religiösen und noch mehr den Mystikern nur so verhältnismäßig knapp bemessene Darstellung gewidmet werden: Teils überragen sie barocken Wuchs, teils sind sie in andere Kollektivbeziehungen verflochten, deren entscheidender Kern außerhalb des eigentlich barocken Schicksals liegt. Auch dem Gryphius kann kein Raum gegönnt werden, dessen Maß seinem persönlichen Gesamtreichtum entspräche. Und Grimmelshausens Geist dürfen wir bloß am Ende seiner barocken Aszen-

Digitized by Google

denz heraufbeschwören, um nur in umfassender Wesensschau alles Hohe und Eigene dieser spröden Natur genauer auf barocken Meridian zu visieren .... Wir stellen also Zesen voran, nicht den größten, wohl aber den problematischesten: den gewandten Literaten, der alle Möglichkeiten des neuen Stilbedürfnisses durchsucht und durchprobiert, anregend und befruchtend, nie erfüllend. Ihm folgen die Nürnberger, der Zeit nach die ersten und dem Grad nach die kühnsten Eroberer spezifisch hochbarocker Kunstform, die blendendsten Virtuosen der südlichen Farben- und Tonsymphonien, die nächsten Erben katholisch-romanischen Szenenpomps. Die Sachsen, in Ober- und Niedersachsen versammelte Dichter, häufen Themen und Techniken und verstärken den literarischen Verkehr mit Italien, Spanien, Frankreich; aber zugleich durchtränken sie die Manier mit Erlebnisgehalt und wirken befeuernd durch gesamtmenschliche Energien; nördliche Barocklyrik erklimmt hier, wo Formkunst mit Burschentum und Volkston sich gattet, ihre Gipfel. Die späten Schlesier, weich und üppig, doch nicht ohne straffes Formgefühl, münzen dann einen ganz spezifischen Typ, der freilich schon den Zersetzungskeim birgt. Und Österreich schüttet die breiteste und bunteste Fülle aus, die nun durch Verklumpung des Worts mit Mimik und Szenik entsteht. Die Religiösen, von Böhme bis Scheffler, wölben den Bogen der großen deutschen Metaphysik darüber und vermitteln Überlieferung der Lutherzeit an das XVIII. Jahrhundert. Das Schlußkapitel veranschaulicht endlich das Verhältnis des abklingenden Barock zu den literarischen Großmächten der Folgezeit: Aufklärung, Rokoko, Klassik.

Digitized by Google

II. KAPITEL

DAS BÜRGERLICH-ROMANTISCHE: ZESEN

1. DER MANN

Der Literat

Das deutsche Barock ist nicht so sehr gewachsen und gereift als gebaut und geschmückt. So steht auch an seinem beherrschenden Punkt nicht einer, der aus mythischer Tiefe neue Maße und Kräfte emporhöbe; nur ein Mann, dessen geschmeidige Seele Reize und Regungen aus tausend Wurzeln saugt und unstet eint: allerdings einer, dem, geschwellt von jungen Ahnungen, gerade solches Tasten und Prüfen und Bosseln ein Stück persönlichen Verhängnisses bedeutet, in dem der Geist der heimatlosen Formkultur, ohne sich bereits umzustülpen oder zu überwinden, Berührung mit etwas wie mütterlichem Boden und menschlichem Schicksal gewinnt... Zesen ist der vielseitigste Kopf des Zeitalters. Er ist zu weit und zu bewegt, um sich im Bann der Opitzischen Regeln auszuleben; zu jugendlich, um unbeirrt die Farben- und Gefühlsorgel Horazens und Ovids zu drehen; zu heiß und herzlich, um den Bräuchen und Satzungen der moralischen Fibel Ehrfurcht zu erbieten. In all diesem bewährt er sich als tapferen Eigenen, vielfach als Bahnbrecher, freilich nie als Vollender. Eindrucksfähiger als ein Zeitgenosse, beobachtend und sachlich, gelehrt und scharfsinnig, überall überlegener Formenmeister, gräbt, wühlt, klaubt, häuft und zerstört er bis ans Ende. Er ist der Fortschrittsliterat seiner Zeit. Indessen keineswegs vom Schlag derer, die, Händler mit unbewältigter Überbürde oder Schieber herrenloser Frachten, am Abschluß von Entfaltungen emportauchen; vielmehr einer von jenen seltenen Literaten, die Epochen bereiten und wecken, Urtypen und Vorbilder. Zesen trägt schlechterdings sämtliche starken Möglichkeiten des barocken Jahrhunderts in sich, kühnere Verskünste und freiere Lebensformen, unerhörte Praktiken und unverbrauchte Energien....

Er gebietet über eine beispiellose Virtuosität besonders der lyrischen Technik, ohne indes erfinderisch und urwüchsig genug zu sein, ihr angemessen

Digitized by Google

farbige und saftige Motive darzureichen. So schlingt er oft köstliche Gewinde um triviale Attrappen und gießt über kurzatmig Geklebtes und Gezimmertes die funkelnden Lichter individuellsten Anteilnehmens. Ein-Bildung und Formung entquellen bei Zesen noch doppelter Wurzel; gepeinigt sucht er nach innerer Form, wo er die äußere leichten Kaufs besitzt; der Ort der Verwachsung hat sich ihm nicht entschleiert, so nah er ihm von zwei Seiten gekommen ist... Ihn durchströmen und durchzucken die Wellen einer quikkeren, weicheren, persönlicheren Gefühlswelt, um ihn, den ersten, der sie haschen will und doch so selten fassen kann, schmerzvoll zwischen Dämonik, Frömmigkeit und Spiel umherzuwerfen. Seine junge Empfindsamkeit entzündet sich an der Religiosität eines schüchternen Jünglingsherzens, sie schürt sich dank schwärmerischen Frauenseelen zu rauschenden und raunenden Ergüssen von sittlicher Entflammtheit und sinnlicher Entrücktheit. Über sein eigenes Leben reflektierend, wenn auch noch nicht sein eigenes Leben lebend, begegnet Zesen dem galanten Roman der Franzosen auf dessen alle Täler der Tränenseligkeit und alle Schluchten der mystischen Empfindelei durchmessendem Weg ins Bürgerliche — in dieses private Reich, wo um menschlichen Lebenssinn gerungen, nicht öffentliche Staatsaktion tragiert wird — und stellt seinen Bearbeitergeschmack alsbald auf ganz bestimmte und bedachte Widersprüche von Gesellschafts- und Gefühlsleben ein. Tugend und Schönheit, die ihn früh begeistern, Liebe und Frömmigkeit, die ihn früh zerreißen, bleiben in Gegenwirkung und Wechselwirkung die Urtriebe seines Gemüts. Schier unglaublich, daß dieser Geist zugleich der begabteste und gewiegteste Techniker und der Wortgewandteste, wenn auch nicht der Wortgewaltigste, seines Jahrhunderts ist. Der Zug der weltbildhaft gesteigerten Sinnlichkeit und der bußbereiten Leidenschaft, wie ihn der französische Roman erst viel später entdeckt, wird in der ‚Rosemund' in wagemutigem Experiment errafft, von einem Jüngling, dessen edel-zartes Takt- und Tastvermögen im Durchkosten gerade der tiefsten Alternative von männlicher Pflicht und künstlerischer Freiheit ausschwingt. Zesens abseitig traumblütige Gottergebenheit adelt auch alles persönliche Leben, beflügelt eine hellsichtige Selbstschau und Selbstdurchdringung, hegt eine zärtliche Vertrautheit mit dem Kleinen und Besonderen: gleichsam dem Biographischen der Dinge. Schöpferliebe am Ursprung, Himmelsahnung am Ende. Die Eigenbürtigkeit des Schönen aber, das nie gelehrtem Zweck oder moralischem Drill oder religiösem Dienst ausgeliefert werden, zugleich indes der inneren Verbundenheit mit jenen Mächten niemals sich ent-

Digitized by Google

schlagen darf, vielmehr in Freiheit und Eintracht neben ihnen walten muß, hat auch den Romanschriftsteller Zesen in die stürmischeste Problematik verstrickt. So läßt sein Werk den weitesten Horizont der hochbarocken Formen und Fragen überschauen... Zesen, dessen im Ganzen doch vorwiegend rezeptiver Anlage das umschmelzende, neugebärende, gegensatzbezwingende Schöpfertum versagt ist, bleibt gleichwohl eine Kollektivpersönlichkeit, ein Mensch, in dem sich Zeitgärungen und Jedermannszweifel bewußt werden. In Zesen entrollt sich das Niveau, auf das die Klaj, Birken, Stieler, Gryphius, Hofmannswaldau ihre Taten stellen; unvermischten Stamm bewahrt im Wesen nur die ältere geistliche Dichtung, die ihrerseits auf den Aufnahmsfreudigen spornend zurückwirkt. Wohl schöpft er immer und überall weit mehr aus eigener Willenszucht als aus der Glücksgabe sonnigen Führer- und Finderloses; er sucht den ästhetischen Wert vielfach aus mittelbarem Trieb und mit erborgtem Schwung oder gar pfiffigem Streich: Er erlebt seine Künstlerschaft zunächst nicht so sehr als ein Gut, das ihm geschenkt ist, denn als Lücke und Riß und Sprung, eine Kraft, die ihm nottut und die zu erwerben fortan seinen glühendsten Ehrgeiz bildet. Sein Wollen ist seinem Können immer ein Stück voraus, aber sein Müssen ist schließlich beim Wollen: Eine echtere, deutschere Tragik als jene, wo nur das Wollen gegen Können und Müssen steht... Daß in die Opitzianisch-Heinsisch-Cartesianische Kultur ein Grimmelshausen stürzt, ist ein jäher Blitz. Ein Literat und Künstler vom mittelmaßnäheren Rang Zesens hat irgendwie an das Gegebene der Theorie und Praxis anzuknüpfen; hier aber beweist er sich mutiger als irgendeiner vor und neben ihm. Manches bei Grimmelshausen ist Blüte aus heiliger Erde entsprossen, inmitten öder Wüste oder Steppe, die ‚Geharnschte Venus' eine ungefaßte Perle. Aber auch Zesen, der ein Leben einer Sache weiht, die damals fast noch niemands Sache war, verdient den Lorbeer des Befreiers, zum Mindesten des Freiheitskämpfers. Er wieder ist seinem Erlebnis voll und ganz gewidmet, mag es ihn oft auch trüb, vermischt, vielspältig überfallen, mag er zumeist nicht einmal als Lebenskünstler es zu meistern die Reinheit und Größe haben. Die Hingabe vollzieht sich noch mehr in sentimentaler Reflexion als in naivem Gestalten. Er ist, ob er nun Mädchen hofiert oder Verskunst doziert oder Festreden zelebriert, jeden Augenblick von unmittelbarer Empfindung geschwellt, doch er erliegt ihr immer wieder, ohne ihrer formend oder umformend Herr zu werden, kindlich und arglos. Ein früher Lenz mit mehr passiver Note, wie dieser Balte mit dem vergiftungs- und eiterungserregenden Karamasoff-Tropfen im Blut

Digitized by Google

von einem gewalttätigen Unhold besessen, der freilich kein tückischer Kobold ist wie bei den Käuzen des Alltags, sondern ein wuchtiger Dämon, der ihn erhöht, indem er ihn schlägt; wie Lenz begnadet vom göttlichen Funken und zugleich überschwenglich dumm: ein Doppelangesicht, wie es nur wahrhaft große Seelen tragen können; „whimsical" und reizsam, ein (größeres) Urbild auch viel späterer ‚Zerrissener'.

Nach alledem ist Zesen zum starken Wegbereiter des Barock berufen. Er hat mehr Wege bereitet, als dann betreten worden sind. Indes den über sein Jahrhundert hinausführenden Gipfelweg hat auch er zwar zu ahnen und in hellen Stunden zu suchen, nicht aber zu weisen und zu bahnen vermocht. Auch Zesen, dem Meister aller Kunstformen und Entdecker vieler Lebensformen, mangelt die Energie, die Kunst- und Lebensform durchdringt und eine durch die andere verklärt. Er hat immer wieder Begebnisse seines Lebens in seine Kunst getragen, und er hat immer wieder seine Kunstformen zur Ausschmückung seines bürgerlichen Wandels zu nutzen gestrebt. Es scheint aber, daß er mit besserem Gelingen sein geselliges Treiben stilisiert als seine Romane und Verse mit warmem Leben erfüllt hat. Die mittelbare Form hat noch die Oberhand über die unmittelbare Erfahrung! Das Bedürfnis, beides zu gatten, hat vor allem Zesens eigenes Seelenleben literarisch, zum Teil selbst papieren und schal werden lassen, während es seinen Formen doch nur dünn und unlauter den Schmelz des seelisch Durchlittenen zu verleihen vermochte. Dieses Bemühen um wachstümliche Einheit wird unten auch im Rahmen stilistischer Einzelbeobachtung zu würdigen sein ... In noch einer anderen Eigenschaft zeigt Zesen sich an das barocke Gehäus geschmiedet. Bekundet er gerade in der Auflehnung gegen die Zwiespältigkeit von Erleben und Formen überragende Kräfte, so bleibt er als Erfinder, als Motivfinder seinen Gefährten unterlegen: Seine lyrische Topik greift selten über das Geheg des Opitzischen Halb-Klassizismus hinaus. Seine innigsten Liebeslieder, musikalisch von weher Anmut und rhytmisch von echter Beseeltheit, geraten immer wieder in eine ausgeklapperte Motivik von Tag und Nacht, Frühling und Winter, Licht und Finsternis, Heiß und Kalt. Noch seine aufwühlenden religiösen Ausbrüche leiden unter ähnlichen An- und Entlehnungen. In seinem psychologischen Roman vermißt man durchwegs eines: die Handlung, seine Alterswerke ersetzen die abwesende Erfindung durch eine Überlast an Gelehrsamkeit und die Unbefangenheit des atmenden Schöpferwerks durch die überredende Wahrscheinlichkeit historischer Belege. Die Mutterlauge ist da, doch kommt es

Digitized by Google

nicht zur Bildung von Kristallen. Es läßt sich schwer entscheiden, wie weit das Biographische bei diesem Impressionisten und Eklektiker auch einer stofflichen Verlegenheit Abhilfe schafft. Sicher ist so viel, daß es ihm ebensosehr Not wie Tugend ist. Er ist Stilist, aber in seiner Ursprünglichkeit trotzdem ein Anbruchs- nicht Untergangskünder. Er ist der Dichter der blutarmen Feinheit, der subtilen Tönung, des beschaulichen Hin- und Hergleitens zwischen Alltag und Tempel, sanft, gläubig, einfältig, doch zäh und ungebeugt, oft enttäuscht und doch niemals verbittert: Bestimmt und befähigt, ein quälendes Los bis ans Ende zu tragen. Hier ist nicht die Knochenweichheit des marklosen Epigonen und Universalerben. Es ist das Wanken und das Straucheln dessen, der nach langem Hocken in gelehrtem Staub wieder auf offenem Feld seine Lungen übt, die vom spanischen Stiefel der festlichen Paraden gelähmten Beine tummelt....

Der Jüngling beginnt mit hochstrebender Gelehrsamkeit und gefühligem Brei. Was Gueintz in Halle und Buchner in Wittenberg für ihn bedeuten, wird die Kritik seiner Kunstformen offenbaren. Holland — das Zentrum aller nördlichen Barockkultur, die Werde- und Reifestätte der Nürnberger, Sachsen, Schlesier — nimmt ihn gefangen, heftiger als die Opitz und Zinkgref, Harsdörffer und Rist, Fleming und Roberthin, Lohenstein und Hofmannswaldau, Canitz und Neumark, mehr noch als selbst den Gryphius. Das Land des Huygens und Spinoza, die Heimat einer weltläufigen Wissenschaft und eines unverknöcherten Protestantismus, das gelobte Land des Bürgertums in diesen machiavellistischen Zeitläuften, in allen seinen geistigen Lebensformen weniger exklusiv und theoretisch als irgendein anderes[1]), wird Zesens poetische Wiege und Schule. In Leiden, Amsterdam, Utrecht gründet er sich befreundete Gemeinschaften[2]). Seine hohen Erlebnisse sind aber nicht so sehr Vondel oder die Manen des jugendlich verstorbenen Brederoo als vielmehr die gelehrten Koryphäen: Salmasius, Heinsius, Gerhard Vossius. Seine Waffen bleiben Schmöker und Laute, auch diese akademisch gestimmt. Konventikel- und Zirkelluft spiegelt er in blütenzarter, gartenduftender, mattoniger Intérieur-Koloristik. Er lernt vom fleischigen Realismus Cats' und dem geschliffenen Essayismus Peter van Hoofts. In Amsterdam — der literarischen Metropole Europas — verlegt er

[1]) K. Lamprecht, ‚Die deutsche und niederländische Dichtung im XVI. und XVII. Jahrhundert', Nord und Süd 102, 49ff.

[2]) Sie sind, im Anschluß an die Vorarbeit vornehmlich J. H. Scholtes, erforscht durch Cornelia Bouman, ‚Philipp von Zesens Beziehungen zu Holland', Diss. Bonn 1916.

Digitized by Google

nicht weniger als 33 Werke. Hier liest er vielleicht ‚Euphues' und gewiß die Spanier, hier stöbert er die emblematische Mappe auf, deren Begleitverse in seiner Bearbeitung als ‚Moralia Horatiana' Preis und Nacheiferung ernten, hier empfängt er für Sprachkunst und Sprachlehre unvergessene Anregungen. — Sozial und literarisch originell ist auch sein Auftreten in Hamburg. Er sammelt ein echtes Poetenkränzchen, nicht einen nationalen Klub vom Schlag der Sprachvereine. Seine Rosengesellschaft ist durchaus niederländischen Geprägs, nicht italienischen nach Art der fruchtbringenden. Gegen die Hof- und Kanzleisprache beträgt er sich von Anfang an respektlos, gegen die Opitzianer ebenso ungehässig wie unbekümmert. Nicht Exklusivität der Kunst, vielmehr Endemik, Popularität will er befördern; sein Lobhudler Johann Grubelius rühmt ihm nach, er habe den Gipfel des Musenbergs jedem Säugling und jedem Mummelgreis: dem „mollicellus infans" und dem „silicernium nutans" bequem ersteigbar gemacht. In Sonderheit zieht er die Frauen an. Ein Liebhaber sublimer, keinesfalls lasziver Geselligkeit, mehr auf fromme Gemütserbauung bedacht als auf ausgelassene Unterhaltung, veranstaltet er Ausflüge und Picknicks, wie sie sein unbeholfener ‚Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack' kennzeichnet, ein Mischbrei aus Poesie und Prosa im Stil von Boccaccios ‚Ameto', Sannazaros ‚Arcadia', Opitzens ‚Hercynia'[1]). („Was du hier schauest und liesest, ist kürtzlich zu reden, eine poetische Beschreibung der fürtrefflichen Lust, welche unlängst etliche von unserem Frauenzimmer aus einem Spaziergange an der lustigen Elben überflüssig geschöpfet"). In vornehmste Kultur des Bürgerhauses, an Tiecksche oder Arnimsche Novellen mahnend, lädt der gelehrsame ‚Rosenmând', nach Ton und Technik in Vielem den ‚Frauenzimmergesprächspielen' verwandt, voll feinnervigen Takts, dessen salonerprobte Reize — das ist die echte Geste Zesens — z. B. mit einem Disput ‚vom uhrsprunge der sprachen und mund-ahrten; und was die sprache sei' sich bestens vertragen. Das ist nicht burschenmäßig noch galant. Das starre ‚Decoro' weicht einer biegsamen ‚Grazia', die weder an Zwangsformen haftet noch an vorschriftsmäßigen Inhalten... Höchster Adel nimmt Zesen an, sogar die Kaiserin Eleonore unterstützt ihn. Den Überschwang der Kränzchen-Geschäftigkeit entfalten

[1]) Das Werkchen bietet reiche Übereinstimmung mit den ‚Poetischen Gedanken' (Breslau 1641) der Dorothea Eleonore von Rosenthal, wo ähnliche Komposition und ähnlich schleimiges Ausströmen des Naturgefühls vorherrscht: Mehrere Damen, durch Opitzens Lob des Landlebens verlockt, machen eine Spazierfahrt. Sie vergnügen sich da mit Lobversen auf Opitz, Buchner, Zesen, die drei Väter der neuen Lyrik.

Digitized by Google

die ‚Dichterischen Liebesflammen'[1]): Ein Chor von Grazien und Schäferinnen, deutschen und fremden, bestürmt den „Bruder" Mahrhold (= Philipp), seine bezaubernden Liedlein nicht länger zu verschließen. Und der durch Hilfsbedürftigkeit Entwaffnende, durch Nachgiebigkeit Siegreiche, durch Schwermut Unwiderstehliche kann einmal seinen Glückswechsel also beklagen:

Ach! sprach er, wie manche Schöne
hat mier ihre gunst geschenkt:
Tausend Töchter gab mier Vene,
derer Liebe mich gekränkt.
Tausend haben mich bewogen,
und durch gunst zur gunst gezogen.

Beflissen sucht er ein inniges Verhältnis zum Leser zu wahren: „Liebe deinen Zesen!" So ermuntert er ihn im Vorbericht zum ‚Rosenmând'. Auf geschwisterliche Vertraulichkeit erhebt er Anspruch, Gemeindeältester, Gewissensbeirat, Parteipapst. Verhimmelt und verhätschelt schreitet er dahin, durch den Beifall seiner Kreise gegen die Lästerer und Neider gefeit... Zesen ist ein Aufstand gegen Überlieferungswahn und Perückenfurcht. Was unter den Sachsen in niedrigerer Schichte sich entspinnt, unternimmt er auf bürgerlichem Boden: den Übergang von der Ordnung der Lehrenden, der Fakultät, die unüberwunden im ganzen XVII. Jahrhundert und weiter bis zu Gottsched herrscht — einem Verband, der im Jünger die Steifheit und Stumpfheit des Alters liebt — hinüber zu den Bündnissen der Suchenden und Lernenden, wie sie nachmals in Leipzig, Halberstadt, Göttingen, Straßburg eine großartige Epoche einleiten. Er erhebt sich indessen auch hier, ebenso wie in Moral und Religion, nur zum Zwitter von Altem und Neuem: Heldischem und Bürgerlichem, Öffentlichem und Privatem, Konventionellem und Persönlichem, wie ihn unser Schlagwort ‚Bürgerlich-Romantisch' umschreibt... Versuchen wir tieferen Einblick in die Künstler-Persönlichkeit und ihre Entfaltung zu gewinnen, in die Kämpfe des werdenden Manns und die Nöte des erwachenden Dichters, dann mag uns vorzüglich seine Romandichtung Führerin sein: Sie entschleiert die Hauptetappen seiner schriftstellerischen Entwicklung, wie sie der Lyrik nicht entnommen werden können! Immer offenbart sich ein Boh-

[1]) Auf dem Vorsatzblatt, Hamburg 1651: ‚Dichterische Jugend-Flammen'; exoterisches Gegenstück zu dem für Anna Maria van Schurman gesungenen ‚Gekreutzigter Liebesflammen Vorschmak'.

Digitized by Google

render und Wählender, schwankend und doch pedantisch, phantastisch und trocken, genial und gelehrt, stets von Neuem beginnend, nie erlahmend im Lernen und Umlernen.

Der Künstler

Die Verdeutschung von ‚Lysander und Kaliste' ist eine Gesellschaftsarbeit, brüchig und schillernd im Stil, noch unberührt von Zesens späteren orthographischen und puristischen Liebhabereien[1]). Sein Verhältnis zu Gerzan

[1]) Die gesamte Darstellung ist von der Flüssigkeit und Fülle schon der nächsten Leistungen Zesens noch unabsehbar entfernt. Ganz aus dem Ton fällt neben vielen anderen die Episode Kleanders mit dem erschlagenen Wirt, wo ein vollkommen andersartiger, fehlerreicher syntaktischer Gebrauch auftaucht, mit neuen Konjunktionen und gehäuften Formwörtern. Aber das ganze sprudelnde Tempo des Buchs, das Überraschungen und knallende Trümpfe liebt, ist grundverschieden von Zesens bedachtsamer Impresario-Manier der geradezu rhythmischen Vorausdeutungen und Nachholungen, seinem Trachten nach einprägsamer Übersichtlichkeit und ausgeglichener Tönung. Das alles drängt zur Prüfung der Verfasserfrage: Den Anteil Zesens näher zu bestimmen, setzte zunächst eine Sichtung der grammatischen und linguistischen Merkmale seitens besonderer Untersuchung voraus. Bei erster Abschätzung seiner Wirksamkeit ist freilich festzuhalten: 1. Zesen experimentiert überhaupt. 2. Auch die Vorrede des zweifelhaften Roman-Erstlings, die doch sicherlich aus seiner Hand stammt, ist noch unzesisch. 3. Zwischenbemerkungen über Nationalität und deutsche Sprache und ähnliche Steckenpferde Zesens sind hier und dort vorhanden. Und gegen seinen vollständigen Ausschluß stehen, als anderweitig nachweisbare Gewohnheiten, folgende Eigentümlichkeiten: Einstreuung sprichwörtlicher Wendungen; endlose Gespräche und typische Zustandsschilderungen, z. B. nach Briefempfang oder in Lautengesellschaft (dort Rosemund, hier Rosenmând); Häufung körperlicher und „künstlicher" Vorzüge auf den Helden Lysander; Einlage eines daktylischen Lieds (in katalektischen Tetrapodien); Andeutung höchster Spannung und Erregung durch kurz abschneidende Versicherung ihrer vollkommenen Unbeschreiblichkeit. Diese Vergleichungsergebnisse bleiben indes so lange unverbindlich, als nicht die holländische Audiguier-Bearbeitung von Heerman, die seit 1636 vorgelegen hat und als Zwischenquelle gedient haben kann, berücksichtigt worden ist. Ich konnte dieses Buchs bislang nicht habhaft werden .... Als negative Zeugnisse müssen noch beachtet werden: Weder Habichthorst noch Georg Neumark, der ja kurz darauf die Geschichte Lysanders und Kalistens dramatisiert hat, reden ein Wort von Zesens Übertragung dieses Romans; und der einläßliche Abschnitt im II. Band von Johann Mollers ‚Cimbria literata' bringt erst am Schluß des Schriftenverzeichnisses die Notiz: „Caliste, Fabula Romanensis Erotica, quam solus Mart. Kempius, in Carmine Assenatam eius commendante, ac paulo ante allegato, illi tribuit". Geringeres Gewicht in dieser Frage haben Einzelheiten wie der Gebrauch einer langen Reihe von Fremdwörtern, die sämtlich teils in der Vorrede des ‚Ibrahim' ausdrücklich übersetzt oder hier wie in der ‚Sophonisbe' in Verdeutschung angewendet werden; noch antike Namen; relative Anknüpfungen; Auslassung des Personalpronomens nach Art der späteren Marotte Hunolds und zuweilen auch Henricis.

Digitized by Google

und der Scudéry ist ausreichend bekannt, seine eindringende Teilnahme an bestimmen Widersprüchen des sittlichen Lebens bleibt im Zusammenhang dieses Fragennetzes zu würdigen[1]). Seine französischen Originale sind die unmittelbaren Vorfahren der Problemromane einer Lafayette. Zesen verleiht der vorerst noch allgemein ‚direkten' Charakteristik behutsam und unaufdringlich verschwebende Züge und wachstümliche Freiheit, er holt vor allem, oft auf Kosten aller Wahrscheinlichkeit des Einzelnen und Gliederung des Ganzen, die lyrische Anlage heraus, so daß er solche Tragelaphen aus Amadisischer Fabellust, griechischer Romantik und galanter Ideologie immer wieder in arkadisches Geheg zwingt. Und eine Wallung seiner bürgerlich-romantischen Empfindsamkeit ist es, daß bei ihm Schmerz und Leid als Unbedingtes walten, wo jene rationalistische Erzählung sämtliche Regungen durch Machenschaft und List und Schlich und Verschwörung lückenlos motiviert und durch die ursächliche Aufreihung gleichzeitig stützt und schwächt. Am reinsten tritt solches in seinem bedeutendsten Roman zutag, der ‚Adriatischen Rosemund'.

Etwas Jugendliches und Aufbruchbeherztes webt in diesem Seelengemäld von der transparenten Rosenfarbe und der holden Versponnenheit Vermeerscher oder Terborchscher Intérieurs. Der Trieb eines grenzenmüden, reichlebigeren Geschlechts weiß sich im Recht gegen das pfahlbürgerlich Vegetierende und Stagnierende. Künstlerische Lebensführung, nicht verselnder Zeitvertreib! Nur sein Gemüt befragen, und doch notwendig und folgerecht handeln, aus ungeschriebenen Gesetzen! Immer wieder lockt erlösende Wander- und Lernfreude aus der melancholischen Dämmerung des Entbehrens und Entsagens hinaus. Wie immer bei Zesen paaren sich grübelndes Schwerblut und zupackende Ausdrucksmeisterschaft. In sittlichen Dingen liegt ihm die Pflege der von ihm als deutscher Tugenden gepriesenen severitas und gravitas, der Keuschheit und Gelehrtheit, mit einem Wort des „ernsthaften Wohlstands", ebensosehr am Herzen wie die religiöse Standhaftigkeit. Breit dahinplätschernde Gespräche rufen die Tendenz zumeist ganz unbemäntelt aus. Schlechterdings ohne Nebenbuhler aber ist Zesen in der Beseeltheit seiner Mimik und der Treffsicherheit seiner Gestik, in der unmittelbaren Gegenwart des Charakters und im suggestiven Einleuchten der geheimsten Regungen. Mit Recht bescheinigt ihm der

[1]) H. Körnchen, ‚Zesens Romane', Berlin 1912; K. Gartenhof, ‚Die bedeutendsten Romane Philipps von Zesen und ihre literargeschichtliche Stellung', Nürnberg 1912; M. Gutzeit, ‚Darstellung und Auffassung der Frau in Zesens Romanen', Diss. Greifswald 1917.

Digitized by Google

‚Ämsige', daß keiner „ihmahls di gebährden und beschaffenheiten unserer leiber so eigendlich und so läbhaft hat abbilden können" wie er:

> ..... Di Rosemunde läbet
> selb-selbst in disem Buhch', und in däm läsen schwäbet
> fohr augen, als ein bild, das gähn und räden kan;
> dahr-über sich entsäzt und wundert ihderman.

Schon in der Gleichgewogenheit von Gebärde und Szenerie wird die landläufige Rahmen- und Kulissenmechanik aufgehoben: Figur und Umwelt begeben sich in einer höheren Stil- und Stimmungseinheit in läuternde Wechselbeziehung; und obwohl die Schilderung dann die Illusionswerte unbesorgt mischt, indem sie sie teils persönlicher Reflexion, teils landschaftlichem Prospekt entlehnt, erwächst dem Ausschnitt doch ein individuelles Gepräg: Zesen ist der Dichter der seelischen Eigenart, wenn auch noch nicht der Künder menschlicher Einzigkeit wie Gryphius oder Scheffler und auch noch nicht der Lenker eines dank künstlerischer Beschränkung vollkommenen Mikrokosmos wie Fleming und Stieler und Grimmelshausen. Er zeichnet bürgerliche Stuben und in ihnen weltfremde und gezierte, doch helläugige und offenherzige Menschen. Hier ist Gelehrsamkeit und Überlieferung und Formgefühl neben Naturhaftem und Persönlichem und Privatem. Gewiß sind die beiderlei Wesenheiten gerade durch die aufreibenden Vermählungsversuche verbogen und verquert. Aber wo sonst im deutschen Barock gatten sie sich überhaupt in einem Menschen? Allein in Zesen keimen Ansätze zu einer Durchdringung von Kräften, die sonst nur einseitig ihre Extreme eingekörpert haben.

Denkt man sich die ‚Rosemund' etwan der französischen Romankunst einverleibt[1]), dann wäre ihr die Rolle eines aufjubelnden Kettensprengers beigelegt. Innerhalb eines Fortschritts vom Kaleidoskop zum sinnvollen Aufbau, von ritterlicher Heldentugend über empfindsame Verwöhnung und bürgerliche Betriebsamkeit zu gesunder Realpsychologie hätte ein so früh emporquellendes Bekenntnis, das empfindsam, bürgerlich und psychologisch zugleich ist, dessen autobiographische Wurzelung einen entscheidenden Schritt zur Stählung und Straffung bedeutet, als Ur- und Vorbild eines langen Trosses gelten müssen. Zesen wäre ein Herold der von den ‚Lettres Portugaises' entfesselten Sturmflut geworden; der Ehrenpate der Ent-

[1]) Deren seelen- und formgeschichtliche Erforschung verdankt man der ebenso fein- wie fernblickenden Darstellung Max Frh. v. Waldbergs: ‚Der empfindsame Roman in Frankreich', Straßburg und Berlin 1906.

Digitized by Google

sagungs- und Tugendromantik der Lafayette und Villedieu; der Neutöner, der vor Adrien Thomas Perdou de Subligny an Stelle der antiken Namen die heimischen eingesetzt hätte. Ja selbst die Geistigkeit der Madame Guyon samt Verwandten wäre hier zuweilen vorausempfunden: Nicht stark sein und ausharren, sondern fein sein und zu Herzen nehmen! Mit frisiertem Seelenleben und literarischem Gestelz und Maskenspiel die erste Botschaft des hereinbrechenden Weltschmerzes, im Guten und im Schlechten. Deutschland indes bot keine Fäden, die sich von hier aus hätten fortspinnen können. Und die Reinheit und Rundheit der ersten, einmaligen Ergießung war zu gering, als daß sie allem Gestrigen und Abgeschmackten getrotzt hätte. Auch war das Werk für Zesen mehr Experiment als Programm, mehr Impression als Konfession, mehr anregender Anlaß als wesenhafte Not. An seinen Sinnen fraß die Gelehrsamkeit und die Nüchternheit. Er schrieb, wie oft beklagt wird, viel zu viel und viel zu rasch, ohne Konzentration noch dort, wo er ans Dämonische streift. Er besaß nicht die biegsame Glätte eines Opitz, nicht die selbstgewisse Einfalt eines Fleming, nicht den dicken Schädel eines Weise. Er war und blieb ein theoretischer Mensch, wägend, planend, umkehrend, ja auch den Einwänden der Gegner zugänglich. Und manchmal brauchte er selbst Konflikte und Probleme im Grund nur als Reiz zu Erfindung und Bewegung.....

In den Niederlanden, deren literarische Renaissance von vornherein bürgerlich ist, erwacht der dritte Stand früher als in Frankreich, wo erst die Totengräber des Heroisch-Galanten ihre Arbeit verrichten, dann die Woge der Empfindsamkeit, der Morbidezza heranrollen muß, um dem genre bourgeois der Furetière, Villedieu, La Roche-Guilhem den Weg zu ebnen. In Deutschland sind die Bürgerlich-Romantischen zu fahrig und zimperlich, ihr nächstes Gefolg zu kriecherisch und nachahmerisch, die Burschen und Vaganten zu arm und einseitig, als daß hier liberale Ordnungen gegründet und aus bürgerlich-individualistischen Wurzeln eine Blüte von Geselligkeit entfaltet hätte werden können gleich jener, die im Westen dann das Zeitalter Ludwigs XV. erbt. So kommt es, daß den kühneren Anläufen nach dem Klassizistischen und Naturalistischen hin doch schließlich noch der paradierende Feiertrott des Heroischen, Curiösen, Politischen folgt, der eine imperatorische Kunst und ihre forensische Moral mit bürgerlicher Großmannssucht und christlicher Schönseligkeit bastardiert; so wird die deutsche Literatur, da in Frankreich die Sorel, Scarron, Boileau und manche andere dem „fond tout épuisé" des Bombasts den Todesstreich geben, nun erst mit

Digitized by Google

dem Lohensteinismus und dem Preziösentum, den Bucholtziaden und Galanterien gesegnet.

Die ‚Rosemund' bleibt der einzige bedeutende Versuch, an Stelle des Heldisch- und Tugendsam-Schönen der literarischen Renaissance, das in allen manieristischen Verwässerungen doch wegweisend geblieben war, ein schlechthin Interessantes zu setzen, dem männlichen Heldentyp einen weiblichen zu gesellen und beide in das ungekannte Licht eines zwar femininen, aber innerlicheren Lebensideals zu rücken. Dieser Ruf verhallt ohne Nachfolge. Auch unser XVII. Jahrhundert ist bei aller Geputzt- und Geschraubtheit nicht unmännlich, weniger in der Ausdrucks- als in der Eindrucksart. Und Zesen selbst beeilt sich alsbald, zur plastischen Gestaltung eines älteren heroischen Themas zurückzukehren, dem er in Augenblicken allerdings Züge eines kristallenen Klassizismus abwühlt; doch ist noch die ‚Assenat' glücklich genug, nicht auf allen Gewinn des Reformversuchs zu verzichten. In Zesens Lyrik hingegen ist gerade in motivischer Hinsicht der Formelkanon kaum gelockert, geschweige denn erschüttert. Die religiöse Empfindsamkeit ist hier die einzige Quelle individuellen Reizes.

Zesens grammatische und philologische Bemühungen sind das besterforschte Stück seiner Tätigkeit — weil sie das amusischeste, in mancher Beziehung auch das geschichtlich wirksamste sind; Einzelheiten bedürfen in unserem Zusammenhang keiner Wiederholung. Bestimmten theoretischen Fragen wird die Gesamtwürdigung des barocken Ethos Erörterung widmen. Auch die Lyrik, die ja keinen wesentlichen Aufstieg weist, ist im folgenden Abschnitt als Ganzes zu überschauen. Zum Schluß bleibt Zesens Altersstil zu untersuchen, ein Problemkomplex, um dessen kritische Ergründung sich bislang sämtliche einschlägigen Arbeiten ohne Ausnahme mehr oder weniger herumgedrückt haben: Eine der kostbarsten Früchte unseres Hochbarock, eine der aufschlußreichsten Formvarianten des Jahrhunderts. Mit diesem Taciteischen Stil, der, früh gesucht und untersucht (z. B. in der Schutzrede des ‚Ibrahim'), zuerst gegen das Ende der 60er Jahre zu umfänglicherer Erprobung und in den zwei Altersromanen zur Vollendung gelangt, ründet sich der 40jährige Kreislauf der Zesenschen Muse. Dazwischen liegt die Sippe der Erbauungsschriften und die Schütte der Brotarbeiten, von Karls II. hundertfach beweinten ‚Begebnissen' bis zum Führer durch Amsterdam; münden die vielseitigen Anstöße ein, die nun die Übersetzertätigkeit Stubenbergs und der Nürnberger an Marino, Assarini, Pallavicini und Gefährten, auch Bucholtzens beredte Tugendmache dem Anregungsempfänglichen und -be-

Digitized by Google

dürftigen vermitteln. Was im ersten Jahrzehnt dieses Dichtertums wie ein Siegeslauf begonnen hatte, war in den zwei folgenden fast dem Stillstand verfallen. Noch einmal aber rafft sich im letzten Jahrzehnt der Sucherwille des ewig Jungen, Ungereiften, Törichten zu eigenwilliger Formung auf. Möglich, daß der Abstand dieses Endes vom Anfang nicht zu beträchtlich ist. Was aber zwischen beiden an Mut und Glauben und Augenblickspathos sich auslebt, das hat im Jahrhundert der starken Formen und kargen Persönlichkeiten wenig seinesgleichen. Der Vielverlästerte und noch schlimmer Vielverschwiegene, der alle Weiten des voll Zuversicht begrüßten Morgens fühlt, dem noch der schäbigste Verleumder das geflügelte Beiwort des ‚Großen' läßt[1]), ist wie kein anderer ein Mund und Wahrzeichen des glühenden Beginnens, unerschöpflichen Planens, schweißtriefenden Sammelns, hochfliegenden Grübelns der Zeit.

Abschließend mag noch eine Antithese das künstlerische Amt Zesens veranschaulichen. Wohin der strenge Opitzianismus verebben mußte, bekundet der Pastor Rist, in jedem Zug Zesens Gegenpol und instinktiver Feind. Sein Elbschwanenorden kopiert die fruchtbringende Gesellschaft. Als „deutscher Horaz" ist Opitz diesem Knappen des Trochäus ebenso Maß und Muster wie als Grammatiker oder Idylliker. Erst Rists Wendung zu Schottelius und seine Neigung zur Musik bringt einen leisen Fortschritt, der freilich mehr dem Kunstliebhaber als dem Dichter zugut kommt. An einem wackeren Streiter des Herrn — dies ist er nicht minder als der ölige Bucholtz — ausschließlich ästhetische Kritik üben ist an sich ebenso unbillig wie über den Schönheits- und Formensucher moralische Urteile fällen. Beides tun Rist und Zesen, noch im künstlerischen Beruf extreme Typen des moralischen und des ästhetischen Menschen, beide durch falschen Ehrgeiz bloßgestellt, beide mit Waffen streitend, gegen die der andere keine Wehr trägt. Wo solche Köpfe zusammenstoßen, gibt es beiderseits häßliche Tücken und gehässige Ausfälle, gibt es beiderseits böse Wunden .... Rist bedeutet gerade Nüchternheit, einfach und klar, bei aller Vorliebe für die Musik unmusikalisch im Rhythmus, ledern im Liedhaften und banal im Pathos. Satirisch, strafend, bessernd, ein gewerbsmäßiger Eiferer, verwandt mit den Rachel und Schupp, feindselig allem Element: dem Weib, dem Gebirge, dem Krieg. Reizbar und selbstgerecht, hat er mehr ‚Tadelgern' als irgend-

[1]) So Martin Milagius, der Mindernde, in einem Anschwärzungsschreiben an den Fürsten Ludwig, unter dem 12. 5. 1649 (G. Krause, ‚Der fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein', Leipzig 1855, 425 f.).

Digitized by Google

wer, noch als sein vielgehöhnter Gegenfüßler. Gelegenheitsredner und Allerweltsprediger, ermangelt er alles feineren Formensinns. Was ihm der Tag an Rechtschaffenem, Nützlichem, Bequemem, Vorteilhaftem schenkt, wird in saubere Verse geschnitten. Er reimt so emsig, wie der Seidenwurm spinnt. Aber er zieht die Fäden nicht aus sich, sondern gibt nur den Bindestoff, mittels dessen er alle sich darbietenden Fäden — oft sind es auch nur Sägespäne — verkittet. In seiner späteren Ideologie des Poetenstands zum Teil von den Nürnbergern abhängig, offenbart er auch hier getreu die humanistische Grundlage des Frühbarock ... Sein Gegner aber ist von neuer Rasse! Unverstanden von sich und anderen umherschweifend, flößt er der Opitzischen Kunst, die sich an niedriger Alltagsmalerei und wolkiger Erhabenheitsrede sättigt, beseelende Charakteristik und befeuernde Dynamik ein.

Zesen ist ein erster Flug über die Ebene der barocken Pseudo-Renaissance. Was er an Form erstreitet, bewährt allein sein Nachwirken in Nürnberg. Wohin seine Empfindungsfülle wachsen kann, lehrt Stielers Großwerk. Wohin sie in Verstrickung mit den gegebenen Zeitgewalten führen muß, erhellt aus Lohenstein und Hofmannswaldau. Worin sie zutiefst verankert ist und wohin sie wieder zukunftkündend weist, verraten gewisse Erscheinungen der geistlichen Dichtung. Zum erstenmal rüttelt hochbarocker Geist an den Schranken des Opitzianismus.

Digitized by Google

2. DER STIL

Barocker Vers

Zesen der Mann ist Literat und Künstler, Händler von Rahmen und Schöpfer von Bildern, Impresario und Virtuos zugleich. In dieser Persönlichkeit brennt ein Glaube und ein Wille, ein Versprechen beschwingt sie, eine Gebärde begleitet sie. In ihrem Werk sind Stilformen des Hochbarock zum erstenmal in saftigem Wuchs und in bewußtem Schliff vollendet. Wir widmen diesen Schößlingen als solchen einen Sonderabschnitt — nicht um der Darstellung, nur um des Gegenstands willen. Denn nicht die Einheit der jetzt erwachenden Kräfte einer werdenden ästhetischen Kultur ist Zesens Kern, vielmehr deren erste problematische Wechselbeziehung. Noch nicht ist hier der Mann identisch mit dem Stil. Die Individualität, als solche selbstbewußt und unablässig ringend, durch und durch zu sein, das was sie ist, dieser reifende Mann als erster vermißt es, daß er nicht eins ist mit seinem Stil, und er strebt dieses Mißklangs Herr zu werden. Von doppelter Seite: Der Mann sucht sich im Stil zu prägen, und der Stil ist durchdrungen vom Anspruch, den ganzen Mann zu verkörpern. Aus dieser Ursache die Zwangs- und Zwitterbildungen, die schon gelegentlich der Lebensform dieses barocken Odysseus, des Vielgewanderten und Vielgewitzten, zu würdigen waren. Aus eben diesem Grund aber auch unser Recht und unsere Pflicht, einzelnen Früchten solches Grabens und Sammelns und Bauens rein sachliche Untersuchung zu schenken. Teils handelt es sich hier um Programm und Experiment, wie es der Verfasser selbst vernünftig begründet und vernünftig anerkannt wissen will: Arbeit, die er gewissermaßen für andere unternimmt, aus allgemeinem Bedarf, zu jedermanns Nutzen. Zum anderen Teil gehen gerade von hier die Anstöße aus, die das Hochbarock, aus dessen Natur ja die strenge Sachgültigkeit seiner Hervorbringung nicht fortzudenken wäre, in äußerster Tragweite bestimmen und ausformen. Lesen wir nunmehr das in solcher Hinsicht Wesentliche heraus, dann bieten sich uns drei beherrschende Zusammenhänge dar: 1. Der hochbarocke Vers, seine Metrik und seine Motivik; 2. das barocke Ethos, die aus dem Widerspiel der antiken und christlichen Ideale emporwallende geistig-sittliche Einstellung; 3. die barocke Prosa, das stilistische oder genauer: manieristische Gesetz vornehmlich der Alterswerke.

Die Originalität und Triebkraft der Zesenschen Lyrik ruht vor allem im Technischen. Wir rücken darum die Fragen der metrischen Form voran,

Digitized by Google

entsprechend ihrem entscheidenden Rang in der Werkstatt dieses Einzelnen und im Haushalt seiner Zeit.

Die Verse der Opitzianer sind trochäisch oder jambisch. Ihre Bestandstücke gleichsam Gebilde von gleicher Achsenlänge, würfelig und kugelig, Rundbogen und Zylindersäulen. Massig und majestätisch soll die Kunst sein! Symmetrisch werden protzige Pyramiden getürmt. Der Künstler sieht von oben auf sein Material herab, er sichtet und ordnet, er schaltet mit Fertigem. Das steigert das steif Prangende, stoisch Beherrschte, kalt Gemessene. Auch dem Betrachter ist, wie im französischen Theater, ein fester Platz angewiesen, auf den Effekt und Perspektive sorgsam abgestimmt sind.... Die Jungen der 40er Jahre zersprengen diese Bande. Erhitzter, entschränkter, graziöser, bedürfen sie reicherer Ausdrucksmittel. Auch sie fühlen sich allerdings noch vom Glanz der Opitzischen Sterne beglückt. So kommt es, daß dieses Geschlecht fast überall nur als Ergänzer oder Ausfüller, nirgends als Nebenbuhler oder Gegenfüßler auf den Plan tritt. Der unpolemische Sinn ist ein das gesamte Barock scharf kennzeichnendes Merkmal. Jeder sucht möglichst lang, auch wenn er eigener Stimme folgt, den Anschein festzuhalten, als schritte er die Wege der geliebten Lehrer und bewährten Autoritäten — im Gegensatz zu der durch Sturm und Drang, Romantik und Jungdeutschland allem Bildungsphilisterium eingeimpften Haltung, daß jeder Unerhörtes auszuführen wähnt, auch wo er an Gestrigem klebt... In der Tat ist die Zeitwende eingetreten: Verschiedenachsige Gebilde, Ellipsoide, Zwiebeln, allerhand Pilaster werden angesetzt. Man verlangt nicht nach planer Massenverteilung, sondern stürmischer Massenbewegung, durch Spitzbogen und Strebepfeiler, Ovale, Schnörkel, Spiralen. Der Künstler ist zwar oft nicht mehr als Makler, Sammler, Vermittler; aber er macht die Formen schwimmen und schweben, führt Linien in hüpfende, sprudelnde, tanzende Rhythmen über, läßt Brechungen und Spiegelungen schillern und verfließen. Er geleitet den Beschauer auch schon in sein Werk hinein, wo er von Lichtfontänen überschüttet, von Musikwellen umschmeichelt, von Farbenströmen fortgerissen wird: Das etwan sind, im Gleichnis gesprochen, die Werte der dreitaktigen Versfüße und ihrer barocken Gebände.

Daktylen hatte seit dem vereinzelten und zufälligen Auftreten bei Gesner, Fischart, Clajus noch Opitz, kurz vor seinem Tod, gegen Ludwigs von Anhalt Tadel des Danziger Psalters zu verteidigen gehabt. Buchner scheint sie bereits in den frühen 30er Jahren im Kolleg doziert zu haben; Anwen-

Digitized by Google

dung finden sie dann vorzüglich in den Tanzliedern seines ‚Orpheus', 1638, der dritten deutschen Oper nach ‚Daphne' und ‚Judith'. Der Wittenberger Professor, der „Gellert des Jahrhunderts" (Borinski), aller Liebes- und Schäferdichtung gram, hingegen Heinsius und Grotius enthusiastisch ergeben, voll verdienstlicher Teilnahme an mittelhochdeutscher Literatur[1]), erkennt im Daktylus — wie nachmals A. W. Schlegel — eine Loslösung vom romanischen Ethos des Verses. In diesem Belang hat er Recht behalten. Inwiefern freilich hiermit eine Hinwendung zum germanischen Bau vollzogen sei, wie weit die, schon von Zeitgenossen angemerkten, Parallelen als wahre künstlerische Analogien beurteilt werden können, das bedarf noch genauerer Abwägung ... Die abschließende Grundlegung des Daktylus bietet Zesen, der namentlich auch durch den Wechsel von Zwei- und Dreitaktern die Strophik außerordentlich bereichert. Er spricht von „hüpfenden" (rollenden) und „gegenhüpfenden" (gegenrollenden) Versfüßen[2]). Die Helikonische Leiter gibt Treppe II, Stufe 4 eine Tabelle der vorkommenden Bindungen. Die Tönung des Daktylus in Zesens Lyrik ist munter und dreist, bald sprühend und ausgelassen, bald trabend und feurig — wie ihn auch Harsdörffer „zu frölichen, flüchtigen oder schertzreichen sachen" empfiehlt. Zesen setzt vor allem die Verbindung mit dem Trochäus ins Werk, in Sonderheit im Schema des Adonius (Schottels geliebter ‚abwallender Reimart'), und die „verzukkerung durch die mittel-reime"[3]). Stets auf

[1]) Goldast und Opitz hatten diese übermittelt. Auf Buchner stützt sich auch Zesen, als er in der ‚Scala' gewisse romanische Maße in uralten deutschen Versen wiederfinden will: Vgl. H. H. Borcherdt, ‚Augustus Buchner ...', München 1919, S. 40.

[2]) Schottel und Harsdörffer unterscheiden schlicht zwischen ‚langgekürtzten' und ‚gekürtztlangen'. Der Hexameter, Fischarts verspottete ‚Reimen-Wörterdäntzelung und Silbenstelzung', heißt bei Zesen ‚Dattel-' oder ‚Palmenschritt'. Das Zeitmaß seiner Daktylen begünstigt übrigens die amphibrachischen Wortfüße: Zur Analyse dieses Widerspiels vgl. Minor, ‚Neuhochdeutsche Metrik', Straßburg 1902, 152 ff.; Köster, Haupt 46, 113 ff.; Manheimer, ‚Die Lyrik des Andreas Gryphius', Berlin 1904, 22 f.; Borcherdt, Buchner 94 ff. Namentlich in den seither weit verbreiteten katalektischen Tetrapodien mit Auftakt bestehen bei Zesen oft ganze Strophen fast ausschließlich aus amphibrachischen Wortfüßen. Z. B. Helikon³ III, 16:

Wie ist es, hat Liebe mein Leben besessen? dass meine gebeine so zittern für Ihr?
wie? oder befündt Sie sich leiblich in mier, Ich gehe verirret, verwirret, und trübe,
o liebliches Leben? wem sol ichs zu-messen, und stehe vertieffet in lieblicher Liebe.

[3]) Vgl. jetzt A. Gramsch, ‚Zesens Lyrik', Cassel 1922, 9 f. 16 ff. 52 f. 76. Ich erhalte diese nützliche Monographie erst während der Korrektur des vorliegenden Kapitels: In Mehrerem wird meine Würdigung bekräftigt. Daß Zesens Lyrik eine sinnvolle Entwicklungs-

Digitized by Google

die bunteste Fülle ornamentaler Glieder in straff umrahmtem Feld bedacht, verficht er die Vermeidung des Enjambements.

Der Morgen einer neuen Rezeption und Expansion ist erschienen. Wie die Generation zu Opitz steht, wie sie stilistisch und stofflich über ihn hinausstrebt, hat beispielshalber Manheimer durch gewichtige Belege beleuchtet[1]). Selbst Ludwig der Nährende sieht sich nunmehr zu Zugeständnissen gezwungen. Am augenfälligsten sind die metrischen Fortschritte seit Opitz in der ‚Teutschen Vers- oder Reim-Kunst' Schottels zu überschauen, 1645: Hier sind, inmitten von Quisquilien und Tüfteleien, die allerseits emporschießenden neuen Wort- und Versgebände aufgezeichnet, daneben ‚Letterwechsel' und Anagramm und die viel bewunderten Bilderreime: Eier, Säulen, Kreuze, Ambosse, als Prunkstück der daktylische Pokal. Die enzyklopädischen Ausführungen über den Vers- und Strophenbau, namentlich in der vervollständigten Fassung als 4. Buch der ‚Teutschen Haubt Sprache' von 1663, bilden geradezu den Katechismus unserer hochbarocken Formenwelt[2]). Überhaupt rettet sich Schottel, trotz papierener Scheunengelehrsamkeit und rationalistischer Stapel- und Rechenmethode, eine wenigstens archivarische Vertrautheit mit dem breiten Zustand der Sprache und ein zum mindesten statistisches Interesse an deren unscheinbaren Lebensvorgängen; er bleibt der immer noch helläugigste der Polyhistoren des Zeitalters. Schottel ist der Poetiker der Nürnberger und metrische Gefährte Zesens, wie er als Grammatiker im Kreis der Fruchtbringenden seine Autorität wahrt.

kurve ziehe, ist mehr behauptet als dargestellt. Besonders seicht bleibt die Erörterung der Rhythmik.

[1]) A. a. O., 122 ff.

[2]) Die Leistung des Schottel läßt sich vergleichen dem Werk gewisser spätantiker Grammatiker, vom Schlag des Remmius Palaemon oder des jüngeren Caesius Bassus: Verslehrer, die den kanonischen Vorrat der Schule durch mechanisches Verschieben, Hinzusetzen, Abschneiden in unerhört zackige Zier- und Zerrformen pressen, unter schnöder Vergewaltigung eines blut- und saftlosen Textes. So mißbraucht die Effektgier der Neronischen Zeit, gewöhnt an weichlich kosende Musik und den Kitzel des Circus, die klassischen Typen Catullscher und Horazischer Lyrik zu artistischen Launen. Eine Formung zweiten Grads und auch als solche unserem Barock verwandt! ... Den technischen Gesamtapparat einer ganz analog verfahrenden Manier vermittelt dem Zeitgenossen Schottels insbesondere der Lexikograph Johann Heinrich Alstedius, der im 10. Buch des I. Bands seiner ‚Scientiarum omnium Encyclopaediae', London 1649, poetische Dinge zuhauf karrt. Hier werden im 8. Kapitel, ‚De pedibus', sämtliche mathematisch mögliche Versfüße in Übersicht zusammengestellt, im Ganzen 124, 4 2silbige, 8 3silbige, 16 4silbige, 32 zu 5 und 64 zu 6 Silben. Allerdings erklärt er die Fünf- und Sechssilbler für „minus usitatos, et fere inusitatos", und: „Si rerum naturam spectare velimus, quattuor pedes bisyllabi, et octo trisyllabi possunt sufficere poetae".

Digitized by Google

Während noch Zesens Aufnahme in diesen Bund, 1648, eine der letzten Taten des ersten Oberhaupts bildet, erhalten Dichter wie Schirmer, schon Lund keinen Einlaß mehr. Das Abschwenken vom Mittelweg des Opitz hinüber zu den Bahnen nördlicher Empfindsamkeit und südlichen Farbentaumels wird mehr und mehr bewußt.

Die seelischen Werte der hier umrissenen Umschaltung dürfen wir freilich auch nicht überschätzen. Die Hauptbewegung vollzieht sich vorerst in technischem Bereich. Das neue Formgefühl betätigt sich noch mehr in Sachen der äußeren Kunstform und entlädt sich noch nicht in den Einbruch einer verjüngten inneren. Die Krisen der kommenden Jahre ergreifen erst ganz mittelbar die Wurzeln der Kunstanschauung. Auch Zesen, der im Verein mit den Nürnberger Freunden und Gönnern die hochbarocke Metrik eigentlich zum Sieg geführt hat, hegt vom Bau des deutschen Verses eine im Wesen noch schablonenhaft antikisierende Auffassung. Häufig mißt er als einen Vers, was augenscheinlich zwei Verse in einer einzigen Zeile sind, so wenn er die folgenden Sätze in angegebener Weise skandiert: „Alles, alles mus mit der Welt vergehn" — ∪ — ∪ | — — ∪ | — ∪ —, oder „Frölich wollen wir alleluja singen" — ∪ — ∪ | — — ∪ | — ∪ — ∪. Oder er zerrt eine sechszeilige Strophe aus gereimten adonischen Versen in zwei Bandwurmsätze:

Flinkert ihr Sterne, blinkert von ferne, daß wier uns üben,
Daß wier uns letzen, föllig ergetzen, daß wier uns lieben.

Oder gibt es eine rhythmuswidrigere Pedanterei als den Tempo-Umschlag innerhalb eines Verses wie dieses: „Was for fleis und for schweis und for müglichen fleis", den Zesen also abteilt: ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — | — ∪ ∪ | –, worauf er witzig bemerkt: „Diese meine letzte abmässung wil mier fast besser gefallen, als die erste, weil sie mit einem sonderlichen nach-trukke geschihet"... Überall wird die Sprache, die Zesen sich ja nach Gesetzen chemischer Mechanik aus zweimal vier ersten Lauten hervorgegangen denkt, mit Findigkeit und Fertigkeit in die mannigfaltigsten Ornamente getrieben. Eine durch und durch ungermanische Metrik entspringt solchem Zesenschen Schalten mit dem Wort als einem plastischen Material, das er zwar überaus gewandt und mehr oder minder geschmackvoll nach Fasern und Adern abtastet und auf malerische Möglichkeiten und Tonwirkungen prüft, indessen nie als organischen Körper, als eigenwüchsiges Primärkunstwerk achtet. Er vernimmt den Mythos nicht, der alle echte Sprachkritik zur Ehrfurcht rührt. Was an Farb-, Licht-, Glanz-, Klangfiguren herauszuholen ist, soll dem In-

Digitized by Google

strument abgerungen werden. Diese artistischen Hantierungen als solche freilich dünken Zesen unsagbar wichtig. Sogar sein tiefes Nationalgefühl — ein tieferes als das aller puristischen Tagediebe — wurzelt in der Sprache: Deutschland ist ihm nicht so sehr Land und Volk als deutsche Sprache. Aber auch dieser wuchtige Gefühlswert verträgt sich im barocken Menschen mit rationalistischen Praktiken ... Ganz anders erlebt ein wahrhaft germanisches Sprach- und Formempfinden in aller rhythmischen Gestaltung nur die freie Grenzsetzung durch ein Seelisches, aus dem allein jene gewandelt werden kann. Solche Geistigkeit hat an Zesischer Metrik noch keinerlei Anteil ...

Seine Daktylen läßt Zesen niemanden angreifen — während ihm an den Anapästen, den ‚gegen-hüpfenden oder gegen-rollenden und hinten-aufwärts-springenden Tritten', wenig gelegen ist[1]). Da waren „Michalsköpfe" aufgestanden, die diese „leichte täntzer-ahrt" mindestens aus dem Kirchenlied verbannen wollten, da sie mit feierlichem Ernst unverträglich sei. Ähnliche Stimmen werden auch einige Jahrzehnte später im Hamburger Opernstreit laut, wo bissiges Gezänk über die Vereinbarkeit von schwüler Opernpracht und echter Frömmigkeit sogar die Fakultäten in Mitleidenschaft zieht; und noch die Nelsonmesse Haydns ist nachmals gleichen Anklagen preisgegeben. Immer stehen sich hier jene Instinkte entgegen, die letzten Endes in den unlösbaren Widerspruch zwischen sittlichem und künstlerischem Menschen zurückweisen — zwei Welten, die in Deutschland immer wieder aufeinander prallen, da keine sich genügsam absondert, vielmehr beide die Vorherrschaft im kulturellen Leben, die höchste Richter- und Hüterwürde beanspruchen. Barocker Geist verteidigt sich nun bei Zesen mit folgenden Schlüssen: Soll sich der Christ denn nicht auch wahrhaft freuen dürfen, so über die Ankunft seines Erlösers? Scheute sich David, zu jauch-

[1]) Er duldet diese überhaupt nur aus Pietät für Buchner, der die Gattung beispielgebend bestimmt und benannt hat. Sie „klingen nicht so wohl" und sind überdies „sehr schweer anzufangen", da wir Deutschen so gut wie keine anapästischen Wörter haben und diese Einheiten erst aus einsilbigem Kram zusammenflicken müssen, was insbesondere im Reim holprig und stolprig anzuhören sei. Er pflegt eigentlich nur die ‚stutzenden', das sind die Daktylen mit Vorschlag. Aus solcher Praxis sucht er zu erweisen — in der ‚Scala' ändert er dann diese Meinung —, daß sich sämtliche scheinbar anapästischen Verse daktylisch skandieren lassen. Ganz analog berichtet Harsdörffer in der 4. Stunde des ersten Trichters: „Viel wollen es für keine absonderliche Reimart gelten lassen, weil es nur die erste Syllben von den Dactylischen unterscheidet". Und Schottel lehrt, durchwegs an Hand von Daktylen mit Vorschlag: „Diese Reime [die Anapäste] haben große Verwantschaft, ja sind fast gleich mit den Langgekurtzten oder Dactylischen, künnen auch leichtlich die einen in die anderen verändert werden".

Digitized by Google

zen, zu frohlocken und lobsingend vor der Bundeslade einherzutanzen[1])? (Schon Celtis hatte mit der Escobarischen Sophistik gewisser italienischer Humanisten noch seine lasziven Liebeslieder durch den Hinweis auf die heiligen Bücher gerechtfertigt. Mit ebenbürtiger Schlauheit versucht auch Hofmannswaldau eine Apologie der Dichtkunst überhaupt, indem er ihrer Rolle in der Welt der Bibel nachforscht.) Bezeugt nicht der heilige Lukas, daß bei Jesu Anwesenheit sogar Kinder im Mutterleib vor Freude hüpften? Oder die Engel im Himmel? Er deutet auf die, nicht gerade festlich anmutenden, Kirchenlieder Rinckarts, etwan:

Heilig ist! heilig ist! heilig ist Got!
freilich ist! freilich ist! freilich ist Got
Hoch-heilig, hoch-heilig,
o freilich! o freilich! usw.

Fürwahr königliche Daktylen! Zesen hat allerdings die Melodie im Ohr und fügt hinzu, dergleichen Lieder könnten auch einen traurigen Tonfall annehmen. Aber auch dieses willkürlose Überwiegen der musikalischen Vorstellungen gereicht dem Metriker zum Vorwurf. Er würdigt niemals die dem Satz organisch innewohnende Sprachmelodie, stets ein als fertiges Gebild von außen Herangebrachtes, das seine eigenbürtige Struktur besitzt und nur den Akzent des einzelnen Worts nicht verletzen darf. Angesichts solcher wiederholten Proben hat das Gerede vom germanischen Versprinzip bei Zesen und den Seinen zu verstummen. Die offenen psalmodischen und hymnischen Strophen der Vorromantiker und Romantiker haben mit den pindarischen Gebäuden solcher Lyrik nur das allerprimitivste Klischee gemein. Zesen hat in seiner Rhythmik und inneren Form das antikisierende Stilprinzip als solches nicht überwunden, mag er auch das eintönige Geklimper durch überwältigende Klangwogen abgelöst haben. Seine Lyrik erkämpft neue Mimik, neue Ornamentik, neues Kolorit; aber sie baut noch aus dem alten, hohlen, ungediegenen Stoff. Er ist ein glücklicher und hochbegabter Formenfinder und -vermittler, ein origineller Rhythmiker wie Spee, Fleming, Stieler ist er nicht... Takt, Tonfall, Fluß wird vielfach von der

[1]) Auf dieses dem XVII. Jahrhundert vielbewußte Begebnis spielt unter anderen auch Tscherning an, in seinem rhythmisch sehr niedlichen Lob der Musik:

Was hier sich reget — vor Gottes Ohren,
und Atem träget, — was je geboren,
heißt David singen. — weil er gereget
Er heißet klingen — dran Liebe träget.

Digitized by Google

Melodie diktiert und dem Wortmaterial übertragen[1]). In solchem Wettbewerb mit der Musik und Szenik muß eben in einer Zeit, die eine bodenwüchsige Szenik hervorbringt und eine höchstentwickelte Musik übernimmt, das jüngste, roheste Element den schon Gestalt gewordenen sich anbequemen. Freilich, die Sprache wird hier biegsam und gelenkig, mitunter just durch solchen Handlangerdienst; sie stählt und schmeidigt ihr Muskelwerk, sie schult ihr musikalisches Organ. Diese Früchte haben indessen erst Spätere gepflückt. Zesen, im Leben experimentierender Zivilisationsliterat, in der Romankunst problemgequälter Sucher, in Wissenschaften doktrinärer Dilettant, bleibt in der Lyrik Weichbold, Virtuos und Anempfinder.

Das bewährt sich nicht nur an Zesens Rhythmik, sondern auch an seiner Motivik. Wie die ihm wohl vertrauten Nürnberger fühlt er sich zunächst der Malerei aufs Engste verbunden. Die Vorrede zum I. Teil der ‚Moralia Horatiana' hebt mit dem Hymnus an: „Unmüglich ist es alle schöne dinge lieben, und nicht auch zugleich der Mahler-Kunst mit Liebe begegnen. Diese ist die allereuserste würkung der innerlichen bildungs-kraft, so wohl, als der Kunst selbsten. Sie ist die schwester der Dichtkunst; und die zweite mitbuhlerin und nachahmerin der Natur. Sie würket die endliche vollziehungen des schönsten zierrahts der allerheiligsten götlichen, so wohl, als weltlichen Königlichen, gebeue, sie ist die lieblichste und unschuldigste verführerin der augen" ... Auch seine innere Formung steht demgemäß im Zeichen der pictura-poesis[2]). Die Tinten werden umrißfüllend aufgestrichen, teils schimmerndes Wolkengespinst und Duftgeschleier, teils glänzende Lacke

[1]) Es bildet eine Hauptvoraussetzung für Zesens lyrisches Schaffen, daß das Bündnis von Wort und Musik auch durch die Ausdrucksmannigfaltigkeit des Tanzes Bereicherung empfängt. Er scheint solchen dreistimmigen Vortrag als Gesellschaftsspiel in Amsterdam verbreitet zu haben. Der ‚Rosenmând' entrollt mehrere Szenen, die umfänglichste 192 ff. Auch die Helikonische Obertreppe, 6. Stufe, nimmt theoretisch eine Probe vor: Erst singt und tanzt der Partner seine Verse, hierauf die Partnerin, dann treffen sie sich zum Duett. (Die Dreigliedrigkeit mancher pindarischen Oden bei Zesen trifft mit dieser Folge von Wechsel- und Zwiegesang überein.) Tonsilbe ist links. Er hat steigende Verse und tritt deshalb, auf der einen Zimmerseite, rechts aus, sie hat fallende und schreitet, auf der gegenüberliegenden Seite, mit dem Linken aus, oben begegnen sie sich und tanzen nach Daktylen, also im Dreischritt, die Strecke zurück. „Diese tantz-lieder oder reihen-gesänge haben wier deswegen alhier ein-führen wollen, weil die tantz-kunst der Dichterei schwester so wohl, als die Singekunst, ist, und eine ohne die andere, wan man zur folkommenheit gelangen wil, fast nicht sein kan ..."

[2]) Vgl. die unzulängliche Dissertation von Hans Will, ‚Die ästhetischen Elemente in der Beschreibung bei Zesen', Gießen 1922.

Digitized by Google

von praller Sattheit. Einen oft angeschwärmten „schönen Lustplatz" preisen die Zeilen:

Hier ist ja die güldne Spur, Mit Tapeten überall,
Hier bekleid't sich die Natur Untermenget mit Korall.

Als nähere Umwelt liebt auch Zesen der Lyriker die stille Gedämpftheit der Gartenattrappen, die matt getönten Rahmungen ohne jede feierliche Repräsentation. Im Gegensatz zu seinen Spätromanen vermeidet er hier die bombastische Dekoration der großen Prachthintergründe. Überhaupt sucht er, wenn nicht ins persönliche, doch wenigstens ins private Leben zu greifen. Das breitet einen individuellen Hauch über manche Figuren, mögen sie sonst nur einseitig bemalte Puppen sein; und es strömt Belebung in manche Szenen, so rechtwinklig sie auch gezimmert und so aufdringlich sie tapeziert sind. Der Gesamteindruck geht allerdings, wie fast immer im Hochbarock, von einer Summierung der Wirkungen aus. Es macht das Fesselnde an Zesens Kunst, daß sie so überaus Vielartiges und Verschiedenwertiges gattet: Man sieht die Pappe und riecht den Kleister und fühlt doch Seele und hört Musik... Die Riech- und Tastvirtuosität der zweiten Schlesier regt sich bei Zesen erst in schüchternen Ansätzen. Vor allem pflegt er die Laut- und Schallnachahmungen Nürnberger Stils. Im Ganzen bietet seine Lyrik mehr an weichen Tönungen und zarten Beleuchtungen als an eigenwilliger Zeichnung der Dinge oder entschlossener Auswertung eines neuen menschlichen Verhältnisses zu ihnen. So ist auch seine plastische Formgebung vom Typus beherrscht, von der mechanischen Ordnung, vom geometrischen Schema; noch der menschliche Körper wird nach ornamentalen Rezepten zersägt; in Sonderheit werden Beschreibungen aus zweiter Hand kennerhaft ausgepinselt: Springbrunnen, Grotten, Prunkgemächer. Auch seinem Erleben steht Zesen vielfach gegenüber wie einer künstlerischen Vorlage. Daß er sein eigenes Treiben formend durchdringt und manches reizvolle Zwielicht von Erleben und Erdichten zuweg bringt, entfließt eben, wie angedeutet, sowohl dem Bedürfnis, mit stilistischen Schablonen an der Wirklichkeit zu modeln, wie dem Willen, aus heißer Wirklichkeitsdurchdringung eine wüchsigere Form zu gewinnen. In Zesens Lyrik ist mehr der Mann stilisiert als der Stil verpersönlicht.

In allem, was technisch nutzbar und lehrhaft mitteilbar ist, bleibt Zesen ein mächtiger Bahnbrecher. Die ganze Hochflut der Poetiken der 40er und 50er Jahre, die der ‚Helikon' auslöst, kommt über ihn und den blutsverwandten Harsdörffer nicht wesentlich hinaus. Von seinen umständlich do-

Digitized by Google

zierten Echo-Kunststücken, Versetzungen und Krebsgedichten, Rätsel- und Bilderreimen gilt sein eigenes Wort: „Wer nicht viel zutuhn hat, der kan dergleichen aufsuchen, und was daraus machen, eh er die zeit sonst un-nützlich durchbringt". Aber gerade diese Unterhaltungskünste, Sinnbilder, Hieroglyphen, Wappen, Decksprüche haben das deutsche Publikum ein Menschenalter lang bis ins Mark beherrscht, ebenso wie die Klangspiele, die auch der frühe Zesen mit überlegener Artistik meistert. Da sprühen Funken und lohen Feuer in der Weise des Weinlieds:

Es gischen die gläser, es zischet der zukker:
man schwenkt sie, und schenkt sie euch allen vol ein.
Es klukkert verzukkert dem schlukker fein lukker,
fein munter hinunter der Reinische wein.
So klinkern und flinkern und blinkern die flöhten!
so können die sinnen entrinnen aus nöhten.
. . . . . .
Trinkt! trinkt die gesundheit der König' und Fürsten.
Trinkt! trinket die gläser und römer rein aus.
Trinkt! trinket! trinkt! trinket! die zungen die dürsten.
So müsse mit güssen sich schließen der schmaus.
Trinkt! trinket! trinkt! trinket! man bläset zum trinken.
Sa! sa sa sa! dass ja die flöhten nicht sinken.

Solche Keckheit der Umrankung, Freiheit des Verses, Fügung der Strophe bedeutet einen ungeheueren Schritt über Opitz hinaus. Bereits an Hofmannswaldaus Art gemahnen Tändeleien wie die folgenden Variationen über das Zunftwort der Rosengesellschaft:

Unter den Rosen ist lieblicher losen:
Unter den Rosen ist liebliche lust:
unter den Rosen
ist lieblich zu kosen,
lieblich zu singen, aus offener Brust.
Unter den Rosen ward färtig der Krantz:
unter den Rosen verharret sein glantz:
unter den Rosen ist ämsig der Sin
Deutscher Genossen, vom ersten begin.

Bei allen solchen Anlässen wahrt Zesen den zarten Takt gepflegter Geselligkeit, in seinem schmiegsamen Feinsinn dem heimlichen Grobianismus der Galanten entrückt. Heiterer und geistiger, enthält sich seine Frohlaune aller plumperen Reize. Auch schüttet er nie sämtliche Dekorationen aus, sondern wählt und hört auf, bevor der letzte Atem ausgegeben ist....

Digitized by Google

Bei Opitz treten wir an eine Tafel, wo inmitten behaglichen Plauderns immer wieder höfische Festreden, leere Gesinnungsdichtungen, gelehrte Vorträge ein feierliches Silentium heischen. Die Leipziger laden uns in die Wirtshausecke ein, wo Kneipgesang und Runda uns entgegenschmettern. Zesen führt uns in Gartenzimmer und verschwiegene Lauben, wo Lauten ertönen und Liebende flüstern, wo fromme und scherzhafte Zwiesprachen süßliche Seelenfreundschaft ausströmen. Er treibt dies alles nicht aus irgend einem Widerspruch gegen das Übliche, allein aus innerer Notwendigkeit schlichten Zurückstrebens zur kleinen Welt des Herzens. In bürgerlichen Kreisen angesiedelt, ergibt er sich dann einem Hinundher von privater und öffentlicher, individueller und konventioneller Lebensform, das sich sowohl in den Widersprüchen seines theoretischen Weltbilds wie in der Doppelschlächtigkeit seiner lyrischen Motivik auswirkt. Wir widmen dieser letzteren zum Schluß noch rasche Übersicht.

Über dem Pastoral des ‚Vorschmacks' brütet unumschränkt das Klischee des Opitzianismus, im Gesamtbau wie im Einzelnen. Selbst Kontrafakten treten auf, so zu der Ode „Corydon der ging betrübet" oder „Wohl dem, der fern von hohen Dingen". Daktylen fehlen. In der lyrischen Prosa tummelt sich Zesen alsbald im Feuilletonstil des flotten Gesprächskünstlers und Berufsgeistreichlers, der sich mit den gemütlichen Worten einführt: „So gatten sich alhier ernst und schertz; so küssen sich nutz und lust; so umhälsen sich frommen und liebe; so vermählen sich ernsthaftigkeit und liebligkeit". Um die ‚Liebes-' und die ‚Jugendflammen', in allem Einzelnen durch den Formzwang der Musik geknebelt, weht Konventikelluft: Bruder- und Schwestertum, Flöten- und Mondscheinbegeisterung. Der Dichter gibt sich bald ekstatisch wie ein Mystiker, ruhmlüstern und selbstbeglückt wie ein Renaissancekavalier, liebedienerisch und eitel wie ein Spätromantiker, epikuräisch wie nur ein Schlaraffe, moralsalbadernd wie ein Freimaurer.

Diese Buntheit steigert sich noch in den fünf Büchern des dritten ‚Helikon'. Der Opitzianischen Gesellschaftsdichtung entstammen Hochzeitscarmina und akademische Gelegenheitspoeme, Gaudeamus und Dichterheil, Tugendpreis und Schäferklage, Liebeshymnus und Neiderunglimpf, Stadtgedicht und Tadelvers. Galant entfaltet er grelle Schönheitsschilderungen, schnurrige Einfälle, schwüle Nachtstücke. Seine Empfindsamkeit aber taucht solche planen Attrappen in melancholisches Helldunkel und träumerisches Zwielicht. Er liebt die Erotik des hohen Lieds und ihre Gleichniswelt. Ristische Knechtsfrömmigkeit bleibt ihm fremd. Eher berührt er sich mit den

Digitized by Google

geistlichen Liedern Harsdörffers sowie gewissen dichterisch-szenisch-musikalischen Symphonien Klajs. Auch Speesche Glocken und Silberschellen mangeln nicht. Der muntere Wanderstab- und Steigbügelsang der Leipziger ist so wenig zu verkennen wie die Blumengewinde südlicher Ballett-Überlieferung. Dann schwelgt er wieder in wohlig-unheimlichen Impressionen dunkler Liebesnächte, gelegentlich mit schwärmerisch verzückten Minnesang-Motiven provençalischer Tönung, an Reinmar von Hagenau mahnend, den „Scholastiker der unglücklichen Liebe". Raffiniert malt er Wahn- und Angstzustände fiebernder Nerven, Schüttelfröste und Ohnmachtsanfälle in ‚Petrarchisierender' Seelenlage. Ungekannt schmachtende Schwer- und Wehmutstöne gewinnt er auch den alten Corydon-Deklamationen ab; zu ihm redet die Trauer kahler Wiesen und der Schauer düsterer Einöden in wundersam vertrauter Sprache, in Lenauischen Tönen von namenlosem, hoffnungslosem Weh. Zesen ist der Dichter des matten, zerfließenden Hinsterbens, ein Bruder des Saint-Louis, mit „yeux plus mourants que malades".

Mit jugendlichem Schwung und Schmelz ergeht er sich in hohen Oden auf die Tugenden und andere Ideale der Menschheit. Besser glücken ihm, nach Art der Nürnberger, Weihnachts- und Kirchenfestlieder. Naives Gottvertrauen erfüllt ihn wie nur einen Gerhardt oder Spee, entlockt ihm zuweilen fast pietistisch gestimmte Erbarmungs- und Gnadenrufe. Sein engeres Gesellschaftslied ist Stammbuch- und Zirkelpoesie, subtil und feminin.

Barockes Ethos

Zesens Vorliebe für Betrachtungen und Tugendreden ist schon mehrfach zutag getreten. Auch hier sind Male einer tiefen Zeitwende; hier kündigen sich Kräfte an, die das Ganze der Opitzianischen Formkultur einer eindringenden Prüfung unterwerfen: Sie wird nur zur Hälfte bestanden. Bei Zesen werden die beiden Hemisphären einer disharmonischen Welt zuerst sichtbar. In dieser Konstellation ist auch sein Ethos befangen.

Seit den humanistischen Jüngern des Altertums haben Ideale des römischen Menschen Wert und Würde erworben; vorerst bleiben sie freilich streng bewacht von der noch lebensheißen Lutherischen Geistigkeit, zurückgedrängt auf Rednerpult und Bühne. Das Erschlaffen und Erstarren des rationalisierten Luthertums läßt sie unversehens öffentliche Geltung gewinnen. Mannesmut und Vaterlandsbegeisterung, Machtwille und Weisheitsliebe, Standhaftigkeit und Vornehmheit, dieses Vermächtnis beschreitet nun-

Digitized by Google

mehr mit königlicher Geste den Markt des geistigen Deutschland. Die Neulateiner und bewußten Renaissancepoeten schaffen dann den eigentlichen Dichteridealen Eingang: Ruhm und Unsterblichkeit, Liebe und Freundschaft; Horazens „Dignum laude virum musa vetat mori" und ähnliche Fanfarenstöße Ovids werden in allen kostbaren und wohlfeilen Tonarten instrumentiert; die Enkomiendichtung schwillt an, Exempla und Apophthegmata treffen überall Liebhaber. In solchem Erbe wogt der Sinn des Forums, der Senatsversammlung, der Rhetorenschule. Gleichzeitig mit den Stoffen und der Mythologie hält römischer Geist in aller höheren Kunstübung Einzug. Allein in der Sprache pflanzt sich sein Ethos fort: Das Feierliche und zugleich das Rechnerische, das Heldisch-Massige des großzügigsten aller Völker und das tatmutige Selbstvertrauen des antiken Heidentums, der untrügliche Wirklichkeitsverstand und das Beruhen in stolzem Besitz. Jeder lateinische Name ist scharfe Bezeichnung und kluge Verwaltung, überdies gelassen entfalteter Pomp, den man der Öffentlichkeit schuldet. In dieser Sprache ist alles greifbar dem Redenden zur Hand, alles nach Interessen aufgeteilt und mit überlegener Ruhe beherrscht. In dieser Sprache gibt es nichts Privates, alles thront öffentlich in vollem Licht, trabt selbsterfüllt einher, ganz eherner Nerv und sieggewohnte Faust. Nicht einmal die römische Liebesdichtung steigt zum Individuellen hinab, nicht die gerade Vertraulichkeit des geselligen Ovid und nicht die brunstbebenden Cynthia-Sänge des ungeselligen Properz. Die ewige Sprache der Macht, die ewige Sprache des öffentlichen Gepränges! In beidem das erlauchte Vorbild schon der Renaissance, in beidem Mutter und Meisterin auch unseres Barock.

Die Opitzianer sind nicht eigentlich naiv, doch ledig aller Reflexion. Sie finden sich mit jenen Dingen in äußerlicher Weise ab: Man fühlt sich gleichsam im Theater, trägt Masken und Gewänder, schmückt sich mit Floskeln und Gebärden. Die Kunstanschauung dieser Epigonen ist zu wurzellos, ihr menschliches Dasein zu niveaulos, um jenen Urbildern im Wesen nah zu kommen. Sie ahmen sie gelehrsam und schulmäßig nach. Sie sind blind für das drollige Unverhältnis zwischen der Palme des Maro und dem eigenen Spießbürgertum. Sie wissen höchstens um die Formen, niemals um die Stufen. Dieses Unvermögen gewährt ihnen Sicherheit in ihrer Welt des Scheins. Sie verkehren in latinisierender Formelsprache. Unvermerkt aber strömen ihnen die sittlichen und religiösen Vorstellungen aus einer bürgerlichen Sphäre zu. So entstehen Zwittergebilde. In der südlichen Renaissance, deren Moralinstinkte gleichfalls doppelzüngig sind, er-

Digitized by Google

gibt sich noch eine schöpferische Gleichgewichtslage. Verschlungener sind die Stränge im Barock: Hier herrschen, was die Kunst betrifft, unangefochten die antiken Ideale; sie lenken die gesellige Welt des Ästhetischen. Hingegen im Bereich des Sittlichen, einem eigenen, privaten Bezirk, der vom anderen nirgends berührt wird, bewahrt das Christliche die Oberhand. So lange man in diesem rezeptiven Zustand der reinlichen Scheidung verharrt, entrinnt man den Konflikten. Indessen muß hier Wandel eintreten, sobald — vorerst ganz roh umrissen — entweder die Kunst ins sittlich-persönliche Leben zu greifen versucht, oder die religiösen Mächte künstlerischem Ehrgeiz huldigen und mit ihren entsagenden, passiven Idealen am Kampf um die neue Form teilnehmen. Das sind die Keime eines umfassenden Zwiespalts, wie er das ganze Hochbarock durchnagt. Diese folgenschwere Kollision steigt nun erstmals bei Zesen in ein helleres Bewußtsein: Bei ihm will die Kunst ins Leben — wenn auch noch mehr, um dieses zu verkünsteln, als um an ihm zu genesen — und bei ihm drängt die Frömmigkeit zu künstlerischem Ausdruck. Was sich bei Spee in großer Neugeburt zu innigster Vertrautheit zwischen Mensch, Natur und Gott emporwühlt, was bei den Nürnbergern ein ungekanntes südliches Empfinden aufruft und dadurch eine neue heiße Ader dem Jahrhundert zuführt, das begibt sich bei ihm auch in ausdrücklichen Konflikt mit den übrigen Welt- und Kunstanschauungsmächten. Auch hier ist er der vornehmste Problemträger, der freilich undramatische Vertreter einer dramatischen Zeitkrisis.

Die nunmehr ausbrechenden Widersprüche sind allerdings viel mannigfaltiger, als diese vergröbernde Überschau ermessen läßt. Wir müssen darum, wenn auch flüchtig, innerhalb jenes Rahmens die buntere Fülle der jetzt sich begegnenden Kräfte zu sichten versuchen. Antikes Ethos findet moderne Mittler. Die Lebens- und Sittenlehrer der Renaissance, Castiglione und Casa und Guazzo, die rationalistischen Hofschulen der Guevara und Boccalini, Grenaille und Faret, die jesuitischen der Sarasa und Gracian, sie alle halten im nächsten Menschenalter in Deutschland Einzug, Verwechslung und Verwirrung stiftend. Von solchen Stoffen nährt sich eine das ganze Barock begleitende Erziehungs- und Erbauungs- und Bekehrungsliteratur — von Spees ‚Güldenem Tugendbuch' bis zu den einschlägigen Vorlesungen des Thomasius —, die aus dem religiösen Kanon des Mittelalters, den amoralischen Persönlichkeitsidealen der Renaissance, den Höflichkeitslehren der klamaukfreudigen Gesellschaft Ludwigs XIV., den harten Mönchstugenden des Rationalismus die Züge ihres Heldenbilds zusammen-

Digitized by Google

trägt, vielfach mit mehr philologischem Vollständigkeitseifer als prüfendem, richtendem, gestaltendem Veredlungswillen. Selbst Greflinger schreibt eine ‚Ethica complementoria', Stubenberg überträgt Bacons ‚Sermones fideles', Harsdörffer den Hofmann des Du Refuge, Lohenstein den ‚Discreto' des Gracian. Die firnenkühle Unbestechlichkeit eines Montaigne und der dämonische Selbststreit eines Pascal, beides erreicht in dieser Popularschriftstellerei kein würdiges Ohr. Noch Leibniz ist mehr Moralmetaphysiker als Ethiker, und die tiefste Sittlichkeit der Lutherischen Seele erwacht erst im Pietismus in ihrer wahren Strenge und Reinheit; der große mittelalterliche Kulturtyp, der Heilige, lebt nur in versprengten Stillen im Land, in einsam glühenden mystischen Seelen fort. Die heroische Tugend der Renaissance fügt sich den Schranken einer bürgerlichen Geistigkeit, die ihren pseudo-christlichen Weltgefühlen eine pseudo-antike Weihe erteilt. Das sind die Wurzeln der oben geschilderten Konstellation. Der Rationalismus, in dieser Frühzeit freilich noch imstand, den ganzen Menschen mit Herzen und Hand zu entflammen, ihm Gewissensregel und Schicksal zu sein, versucht nun zu versöhnen und zu verquicken. Auch hier wieder gelingt nur ein bürgerlich-aristokratisches Gemisch: Die Ehrbegriffe des Männerbezwingers, wie sie die Renaissance verkündet, die Anstandsbegriffe des Frauenbelisters, wie sie die junge Sentimentalität zu züchten anfängt: das Reich des Conquistador und des Galanthomme berühren und durchschneiden sich in einem Typ der Höflichkeit, in dem der stolze Cortegiano eines Castiglione oder Machiavelli mit dem Herzenbrecher Lafayetteschen Schlags in Blutsvermischung tritt. Rätselreich und schrullig schreiten diese Menschen durchs Dasein, Schränke mit hundert Geheimfächern voll vergilbten Papiers und voll patinierter Köstlichkeiten. Dies also ist das unruhige Kräftespiel, das jenes glatte Nebeneinander der Opitzianischen Konventionen zerrüttet. Heißer und heller als irgend anderswo erlebt man diese Mächte im Werk Zesens. In ihm vorzüglich und zuerst entzünden solche Funken einen Brand echt menschlichen Leids und persönlichen Verhängnisses . . .

Und nun noch im Besonderen Einiges über die religiösen Vorstellungen Zesens! Der Glaubensgehalt der Jugenddichtung ist noch schablonenhaft. Zur Zeit, da er, in frömmster Obhut, heranwuchs, war das Bekenntnis der Reformatoren allmählich zu einer handfesten Vorschrift anstelliger Tüchtigkeit und leistungsfähigen Gehorsams erstorben. Wir kennen sie aus zahlreichen Gedichten des ‚Helikon'. Die Gottergebenheit ist hier gewisser-

Digitized by Google

maßen auf Geben und Nehmen gestellt: Do ut des. Von wahrhaft metaphysischen Bezügen kein Schein, höchstens etwas Respekt vor der mathematischen Erhabenheit des Himmelsgewölbs und vieler Schauder vor den Schrecknissen der letzten Dinge. Alle Tugend ist eine Art Geschenk, das dem Bevorzugten in den Schoß fällt. Sogar die Weisheit ist so eine Glücksgabe einer milden Fee, die — hier lockert und weitet sich schon die kindliche Motivik — nicht nur demütig angefleht, sondern auch ehrfurchtsvoll geliebt und galant umworben sein will. Ihr Umgang ist Genuß, ihre Gunst ewiger Ruhm, allen Neidern zum Trotz. Der Hauptsache nach also die Früchte der nur noch vernünftigen Reformations-Pädagogik, wie sie nunmehr im Durchschnitt an den Einzelnen herangebracht wird, allerdings auch schon mit Fäden lauteren Mythen- und Wunderverlangens umsponnen. Die Zesensche Doppelheit: Einprägsame Drastik in Feeriebeleuchtung!

So bleibt der Jüngling in einer Hinsicht dem Herkommen treu. Weiterhin aber ist es gerade sein Drang nach musikalisch Rührendem und opernhaft Blendendem und träumerisch Märchenhaftem auch im Religiösen, der dem Zeitalter junge Energien der Sinnlichkeit und der Empfindsamkeit mitteilt — freilich mehr zum Gewinn der Kunst als dem der Frömmigkeit. Von schwerblütigem Ernst, bis zur mürrischen Humorlosigkeit, vermengt er Unterhaltungs- und Erbauungsstunde in schönseligem Gemütskult. Er huldigt der Anna Maria Schurman, die, später Märtyrerin der ‚nieuwe kerk': des Urchristentums Labadies, damals noch strenge protestantisch lebt und denkt, Grotischer Indifferenz ebenso feind wie dem Naturalismus des Descartes oder den okkultistischen Prädestinationslehren einer Antoinette de Bourignon, trotzdem auch in Ausbrüchen mystischer Jesusverehrung schwelgend. Zesen nimmt solche Ergüsse auf, verinnigt sie durch Speesche Leidenschaft und putzt sie mit Nürnberger Farbensträußen. Jesus ist seine Zuversicht; sein Name ist ihm wie dem heiligen Ignatius mit Flammenschrift ins Herz gebrannt; er ist sein Schutzengel und Nothelfer. An Stelle des entschlossenen, wortkargen Gehorsams tritt in der Art des hohen Lieds die inbrünstige, beredte Liebe: „O mein Verlangen, mein Seelen-Bräutigam", komm und lindere meine Flammen[1])! Zesen ist der Ganymed dieses neu entdeckten Kosmos, wie Gryphius sein Prometheus ist. Während dieser noch im selbstzerfleischenden „Blitze, durchwettert mich" männlich und

[1]) Dieses das Leitmotiv der ‚Gekreutzigten Liebesflammen'. „Gekreuzigte Liebe" betitelt sich auch, wilder und stärker als alles bei Zesen, ein Gedicht in Schefflers ‚Heiliger Seelenlust'; jede Strophe schließt mit dem Kehrvers: „Weil meine Lieb gekreuzigt ist".

Digitized by Google

aktiv erscheint, bleibt er überall weiblich und passiv, der Anlehnung und Hingabe bedürftig, friedfertig, diesseitsliebend noch im Entsagen... Jesus „reucht süß und schön", besser als Zeilons Holz und Zimmet, wie bei Spee. Ein Gedicht verweilt zur Gänze bei solchen Geruchshalluzinationen, wie sie nachher besonders Hofmannswaldau pflegt. In einem anderen lechzt die dürstende Seele nach einem Kuß: „Er küsse mich und laße spüren Den himmel-süßen lippentau". Sie verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Wiedersehen:

Ach! ach! wie krank bin ich für liebe!
O lieber Buhle, kom doch bald....
Ach lindre meine Liebes-schmertzen!
o Jesu, schönster Bräutigam.
Refrain: Das Hertze mier für angst zerbricht,
wo mier das widerfähret nicht.

Der Himmel ist gewissermaßen ein festliches Konzert, zu äußerstem Entzücken aller Sinne. Nichts Transzendentes! Da ist kein Raum- und Maßentrücktes, nur eine unendlich weitere Bühne, eine unsäglich reichere Ausschmückung. Hier unten waltet Zwietracht, oben wolkenloser Friede. Hier Nacht, dort Licht. Hier Chaos, dort Schönheit. Hier Nordsturm, dort kosender Westwind:

Da sollen erst angehn die rechten freuden-lieder:
weil uns kein ungetühm, kein schrökken, keine nacht,
kein krieg abhalten wird alda von solchen freuden,
die Gott uns hat bereit. Ei nun! du schnöde welt,
ich laße deine last und suche lust im himmel.

Das ist nicht mehr die spröde Bußfertigkeit der Orthodoxen und noch nicht die visionäre Kühnheit des Gryphius. Nirgends vernehmen wir nur einen Hauch unendlicher Fernen. Solche behende, geschmeidige, zügellose Einbildungskraft ist ebenso artistisch fruchtbar wie metaphysisch unfruchtbar. Sie läßt kein Jenseits ahnen, sie vergrößert und verlängert nur ein Diesseits, durchaus nach Art katholischer Eschatologie. Da singt fürwahr, nach Nietzsches berüchtigter Entgleisung, der Gott im Himmel Lieder. Da versammelt sich schlechterdings alles, was dem Protestantismus vorerst fehlt, allerdings mehr entzweiend als ergänzend: Hier Leidenschaft, dort Demut. Hier Liebhaber, dort Knecht. Hier Wonnen und Schmerzen, dort Ordnung und Wirrwarr. Hier Sinnentanz und Traum, dort Glaube und Pflicht. Hier das liebende Individuum mit der Gattungsseele, dort die verehrende Gemeinde von Eigenen und Einsamen. So spaltet sich barockes

Digitized by Google

Ethos vom Stamm des schwerblütigen XVI. Jahrhunderts und der dumpferen Religion der Opitzzeit[1]).

Barocke Prosa

In Zesens Lyrik ist eigentlich keine Entwicklung. Nur seine religiösen und gesellschaftlichen Themen erfahren stoffliche Bereicherung. Das Schönste aus dem ‚Helikon' kehrt in den ‚Liebes-' und den ‚Jugendflammen' wieder, und das ‚Rosen- und Liliental' birgt zum großen Teil noch Früchte des Rosemundfrühlings. Seine Problematik entlädt sich eben in freieren Wellen, und die vielgeschäftige Tagesschriftstellerei ist seiner lyrischen Hervorbringung von vornherein ungünstig .... Anders die Prosa! Hier gibt es eine fortstrebende Entfaltung, die uns den Werdegang des Künstlers Zesen überschauen läßt. Wir richten unsere Betrachtung sogleich auf ein bestimmtes Formgesetz, und zwar in erster Linie innerhalb der Alterswerke: Hier blüht der breitspurig schreitende, feierlich rauschende, despotisch dröhnende, parallelistisch und symmetrisch gegliederte, konzise und lakonische, überdies peinlich rhythmisierte Stil, wie er zuerst in der ‚Assenat', 1670, zu manieristischer Vollendung ausgeformt erscheint. Ein Stil, der einesteils in diesem Fall so eigenwüchsig und eigenwillig emporsteigt, daß er das Formgefühl der gesamten Persönlichkeit mit ihren Schatten und Schächten zu erhellen taugt; und der andererseits dank verschiedenen Merkmalen einen Typus bildet und fortsetzt, der sich bei Lohenstein und anderen als eine Hauptvariante des deutschen Barock entschleiert. So sehen wir den Vielgewandten noch einmal schwankenden Schritts neue Saaten auswerfen.

Zesens Abneigung gegen die ausladende Gebauschtheit des Hof- und Kanzleistils, der bei den Sprachgelehrten der Epoche verhältnismäßig angeschen, bei den Modeverlästerern und Fremdwortvertilgern hoch geschätzt ist, tritt früh heraus. 1645 schreibt er über den zu verdolmetschenden ‚Ibrahim' der Scudéry: „Die langen Geträkk und Geschläppe der Räde, welche so wohl die alten, als näuen Rädnerischen Gesäz-gäber ganz verwärfen, hat er fast wider aller anderer Französischen Schreiber Gebrauch sehr vermieden, daß ich in allen seinen sachchen dehrgleichen nichts, als nuhr bisweilen ein geringes, das ich auch im übersäzzen, so viel als müglich, geändert, befunden ...."[2]). Er selbst strebt schon in dieser Bearbeitung — am

[1]) Die folgenden Phasen wird unser VIII. Kapitel im Zusammenhang überblicken lassen.
[2]) S. 9f.

Digitized by Google

augenfälligsten gegen Ende, im IV. Teil — nach übersichtlichster Satzordnung, die vorerst freilich weniger durch einen eigentümlichen Satzbau gewährleistet wird als durch ein engmaschiges Netz der Satzzeichen: Strichpunkt und Punkt vor Relativsätzen, Strichpunkt vor rein kopulativem ‚und', vor dem Nachsatz vornehmlich der kausalen Perioden, vor und nach appositiven Gliedern. Überordnung wird zur Nebenordnung gelockert, hier ein noch äußerlicher Vorgang, später zu spezifischer Prägung in Umriß, Fügung, Rhythmus gediehen. Ansätze eines durchaus rhythmisierten, lakonisch beschnittenen Stils blinken besonders in der ‚Schönen Hamburgerin' auf, 1668, gelegentlich auch, immer bei nachdrücklichen Absatzschlüssen, im ‚Ertzschrein', 1669; reichlicher in den Vorreden des ‚Helikonischen Rosen- und Lilientals', 1670. Auch in die lyrische Gestaltung schafft sich hier der Lapidarstil Eingang, schon vermöge der Praktik, Nebensätze und Einschiebsel durch scharfe Trennungslinien abzuteilen, durch äußerst freigebige Beistriche den Rhythmus bis ins Einzelne dem Leser vorzuzeichnen. Man suche diese Technik der gesonderten Zeilen und Satzteile etwan im Gedicht auf die Kunstgemächer der Fürstin von Anhalt:

Hier schaut man Indiens berühmte kostbarkeiten:
da selbst Natur und Kunst, als um die Wette, spielt.
Hier lest der Siner witz sich sehn auf allen seiten.
Was wunder ists, daß sich mein aug' entzükket fühlt?
Darzu gesellen sich Europens schönste sachen:
da man so wohl, als dort, verspührt des Himmels gunst;
die uns so wohl entzückt, als jene, solten machen,
wer' uns so ungemein, als jener, ihre Kunst.
Was fremd' und seltzam ist, das schätzt man alzeit höher.
Was aus der ferne komt, das liebt man alzeit eher.

Und nun der Josef-Roman! Gleich als Probe die Einleitung der Standrede, die nach Josefs Ausplünderung und Verschacherung Ruben seinen Brüdern hält[1]: „Hatte Ruben zuvor aus wehleiden gefluchet, so donnerte er itzund aus übermäßigem zorne. Eine iede rede war ein donnerschlag: ein iedes wort ein donnerkeul. Seine Augen wetterleuchteten. Ihre blikke blitzten, und schossen feurige strahlen. Mit lauter donnerschlägen öfnete sich sein mund. Mit eitel donnerkeulen bewegte sich seine zunge. Seine stimme brummete und summete. Ihr nachklang knasterte und prasselte. Sein ahtemwind stürmete so gewaltig, daß er alles gleichsam zerschmetterte. Und seine sprache brach mit solchem greulichen gekrache heraus, daß alles darvor

[1]) S. 77.

Digitized by Google

erzitterte. Durch ein solches unwetter sprach er seine brüder an. Durch ein solches donnerwetter gab er ihnen den morgengrus....". Hier brandet das südliche Farbenmeer des Marinismus, überwölbt von nordischem Nebelgewölk, aus dem es gespenstisch wetterleuchtet. Hier bändigt sich aber auch furiose Rhetorik in den, gleichsam der ‚Knorpelornamentik' der Jahrhundertmitte zu vergleichenden, abstrakt anmutenden Gewinden rhythmischer Stilisierung. Häufung und Wechsel wird in straffe Parallelsätze gesargt, nicht selten zu dem glücklichen Erfolg, daß nun ein Verb anstatt des Adjektivs der Träger der Bewegung und die Quelle der Beleuchtung wird. Was an Schmuck abgeworfen und an Fluß eingebüßt wird, das ist aufgewogen durch die Härte des Umrisses und die Fülle der Beziehungen. Muskelwülste springen hervor und verzerren alle sanftere Rundung. Solche Dynamik vereinheitlicht Gebärde und Gesicht, wie einst in den grandiosen Empfindungs- und Entrückungsgemälden des Bellange und des jüngeren Greco. Ein kategorischer Tonfall, gewissermaßen in Klios Griffel diktiert, durchläuft alle Reden, selbst die Geständnisse von Kammerjungfern und Prinzessinnen. „Zur Gottesfurcht scheinet er gebohren. Zur Frömmigkeit erkohren. Zur Demuht ist er gezeuget: zur Sanftmut geneuget: zur Geduld erzielet". Auch die Form solches Trikolons kehrt oft wieder. Von jeher Virtuos der Klauseln und Schlagreime, verwertet Zesen hier nicht nur die schlichtere Anaphora und Epiphora, sondern auch die blumigsten Assonanzen und Alliterationen: „Die röhte ihrer wangen verblich. Die rede ihres mundes entwich ... Alle blikke waren strükke. Ein einiger traf tausend hertzen. Ein einiger machte tausend schmertzen".

Die psychologischen Bedingungen solcher Darstellung, wie sie am reinsten dann im ‚Simson' sich darbieten, sind zunächst folgende: Der Leser muß in jedem Augenblick möglichst lange Strecken der Gesamthandlung überschauen. Die biblische Begebenheit, die quellentreu vorgetragen wird, ist dank zahlreichen Vorwegnahmen immer in umfangreichen Stücken gegenwärtig. Im übrigen werden Bilder gestellt und sozusagen emblematisch ausgedeutet. Zesen begleitet nicht das Transitorische des Vorgangs, sondern gestaltet plastisch dessen Resultat. Wir folgen nicht Entstehendem, sondern betasten Fertiges. Die Szenen werden niemals Zug um Zug mimisch und dialogisch ausgeschöpft, sondern nach ihrem Gesamtinhalt und Endergebnis in prunkender Rede gespiegelt, nicht als unumkehrbarer Zeitverlauf, als nie wiederkehrender Akt, sondern als bewirkte Tatsache und gewonnener Bestand. Erst innerhalb dieses Rahmens, und oft seltsam gegen ihn

Digitized by Google

abstechend, entrollt sich eine wilde Gestik des Einzelnen. Zumeist wird aber nicht ein Interessantes nach neuen Eigenschaften abgesucht, allein Bekanntes und Vorausgesetztes in den heftigsten Ausdruck gemünzt. Dadurch erwächst dem Stil der Stempel der Virtuosität. Ausgiebig wird Gewöhnliches: Hochzeiten, Gastmähler, Empfänge in ungewöhnlichem Verfahren abgeschildert, Naheliegendes in gesuchte Formeln eingepackt und Billiges mit gleißendem Aufwand getüncht. Dem Innenleben gegenüber führt das häufig zur skurrilen Hyperbel, nicht unähnlich der Art Jean Pauls: „In diesen Hafen der Erbarmnis trachtete auch in Wahrheit Simsons Ehliebste, durch einen so heuffigen Trähnengus, anzuländen. Sie gedachte, durch einen solchen Trähnenseesturm, indem auch endlich die Winde tiefgehohlter Hertzensseufzer mit unterstürmeten, Simsons Hertz zu erstürmen ..." Sentenziöse Randbemerkungen — sie werden in der Ausgabe Nürnberg 1679 durch Sperrdruck hervorgehoben — sind ebenso verbreitet wie sprichwörtliche Wendungen und alltägliche Gleichnisse. (Dieselbe Gemeinschaft von Reflexion, Lakonismus und Gewöhnlichkeit wird uns in Lohensteins Kreis begegnen.) „Weit darvon, war guht für den Schus". „Er wolte das Aß, zusamt dem Haken, einschlukken". „Er genos der allersüßesten speise, die ihm Delila in geheuften Schüßeln vorsetzte". „Die Oberheupter des Jüdischen Stahts krochen zum Kreutze". „Mit stiller Trummel zogen sie heim". „Der Morgenverschub findet die gelegenheit, die Heute zöpficht sich anbietet, mit einer glatze".

Alles Individuelle, Abseitige, Überraschende, alle Spannung und Steigerung des dramatischen Ereignisablaufs wird in diesem Abschlußwerk gemieden, alle Effektivität des Einzelmotivs, wie sie oft schon im pittoresken Stil des jungen Zesen schillert, durch steinerne Massigkeit und purpurne Üppigkeit schwer belastet. So gibt sich die äußerste Sprung- und Schnellkraft in majestätischer Verklärung der Mittellagen aus, da der schwere Ornat alle behenderen Gebärden und improvisierten Anstrengungen verbietet. Die Darstellung der leidenschaftlichsten Handlungen und Empfindungen wird darum häufig mit einem „Es ist nicht zu beschreiben", „Es ist nicht auszusprächen" kurzweg abgebrochen. Die rasendsten Augenblicke, etwan, als Simson nach Verlust des Haars die Kräfte schwinden fühlt, sind in kahlem und kühlem Bericht abgetan. Vom Anekdotischen wird möglichst viel vorausgeholt, eben um Ausbrüche zu mildern, Überrumpelungen zuvorzukommen, unvornehmen Zwangslagen auszuweichen. Zesen fühlt sich als Zeremonienmeister höchster Herrschaften, er setzt sie vorbedacht und

Digitized by Google

pünktlich in Szene wie der Schloßmarschall Don Diego de Silva Velasquez die königliche Majestät Philipps IV. Nur kein plötzliches Überwältigen, keine jähe Erregung, kein Entfesseln der Instinkte! Von den lauernden Philistern heißt es: „Sie warteten so lange, bis Delila den fest genug gebundenen Simson ihren bluhtrünstigen Händen überantworten würde". Berichterstattung! Nicht die Schwüle vorher und nicht das Keuchen der Tat. Auch als der blinde Simson unter Hohn und Schmach zum Festmahl schreitet, wird vorweg auf seinen bevorstehenden Triumph vorausgedeutet, so daß der Leser die Katastrophe erwartet. Die Spannung muß der Betrachtung, die Einfühlung der Bewunderung, die Ergriffenheit dem Genuß weichen. Zesen hat sich von einem Stil der Nerven zu einem Stil der Muskeln gewandelt.

Neben der würdigen Getragenheit, die sich naturgemäß der feierlichen Linie bedient, waltet indessen auch ein wissentliches Streben nach Vereinfachung, Eindringlichkeit und Gegenständlichkeit, und dieses nicht um fortzureißen oder emporzuziehen, vielmehr um die Vorgänge auch erkennend, wägend, wertend zu durchdringen. Nicht selbstgehorsamer Affekt, nur vernünftige und sittliche Reflexion. Zesen beschränkt zuweilen seinen festlichen Pomp, um dem Gesetzlichen, Verständigen, nach rationalistischer Auslegung: Natürlichen nah zu bleiben. Dabei verfällt er freilich oft genug ins Nüchterne und Ausgerechnete. Laue Beschreiberei, hölzerne Aufzählung, trockene Lehre, schale Alltäglichkeit kennzeichnen die unteren Extreme solcher Formung: „Nun erkante er erst, daß ihn das Uhrwerk seiner Sinne betrogen. Darum zog er es anders auf. Er stellete den Lauf seiner Gemühtsneugungen nach einem andern Triebe. Er veränderte seinen Schlus. Und das muste sein. Noht brach Eisen. Nohtwendig muste er umsatteln; weil ihm dieser Rit mislungen". Dahin mußte der Dichter der ‚Rosemund' nach so vielen Flugversuchen landen! Deduktion nicht Erfahrung. Überredung nicht Erzählung. Rechnung nicht Schau. Vernünftig motiviert und sinnlich unwahrscheinlich. Zesen hat hier seinen Weg zur Idealität durch ein „Beschneiden der üppigen Schößlinge" zu bahnen versucht. Da ihn dabei nicht Wesen und Urkraft treibt, nur die Oberflächenschaukelung einer Manier anregt, bedeutet dieser Verzicht auf Schmuck und Spiel zugleich die Einbuße von Reiz und Schönheit. Wo der barocke Mensch das Ideale, Wesentliche, Typische zu fassen sucht, gerät er eben stets entweder über oder unter das wahrhafte Maß alles Menschlichen: entweder in das Phantastische oder in das Verständige.

Digitized by Google

Bezüglich der formalen Eigenschaften dieses Stils, der Taciteischen ‚Kurzbündigkeit' und ihrer Rhythmik und Grammatik, sind wir dank Habichthorst[1]) von Zesens eigenem Bekenntnis unterrichtet: „Das Erste, das ich straks in meiner Jugend zu meiden pflegte, war das lange Gezerre der Gereimten so wohl, als Ungereimten rede; da etliche zuweilen ein gantzes blat, ja wohl mehr blätter vol schmieren, und viel Sinne gleichsam zusammenknüpfen, und durcheinander verwürren, ehe sie den rechten Sinschlus machen: welches zwar dem Schreiber leicht zu tuhn, aber dem Leser schweer zu verstehen fället; indem er ein Blat, oder ein solches Gezerre zuweilen etliche mahl durchlesen mus, wan er den eigendlichen Sin und Inhalt begreiffen wil. Und darum gewöhnte ich mich solche lange Gezerre, wan mir dergleichen in übersetzung anderer Sprachen Bücher, aufstiessen, ungeachtet daß es sehr mühsam fiel, in etliche Stükke zu zerteilen. Ja darüm wehlte ich auch solche Schreiber zu übersetzen, welche die Sinne in die allerkurtzbündigsten Spruchreden eingeschlossen; damit ich mich eben so kurtzbündig zu schreiben befleissen möchte. Die Schriftverfassung etlicher Kantzeleien achte ich sonsten sehr hoch, weil sie gemeiniglich von dem fremden Sprachengemänge befreihet, und Reindeutsch zu sein pfleget: aber in diesem stükke, da sie bisweilen zu sehr von der Kurtzbündigkeit abweichet, und mit gemeldten langen Gezerren des Lesers verstand hämmet, ja oftmahls gantz verwürret, kan ich sie nicht guht heissen. Mein Herr gleubet nicht, was für großen fleis, und stähtige mühe ich angewendet, wie so manchen fremden Schreiber ich verhochdeutschet, die so mancherlei Ahrten der Schriftverfassung zu lernen, und die beste daraus im Hochdeutschen mir anzugewöhnen, ja wie heftig ich oftmals darüber meinen Kopf zerbrochen, ehe ich eine recht flüssige, geschikte, und kunstgemäße, ja leicht verständliche Weise, sonderlich Reimloß zu reden gelernet. Dan in Gereimter oder Dichterischer rede zu schreiben ist mir niemahls so schweer gefallen, als wan ich Reimloß oder ungebunden schreiben solte: weil der Dichter eine viel grössere Freiheit hat, und allerlei verblühmte Redensahrten, die zu einer Ungebundnen rede sich nicht schikken, gebrauchen darf". Sorgfältige Beobachtung widmet er vorzüglich den Absatzschlüssen; die Rede müsse „fein gemach sich herunterlaßen und nicht alzujähligen abschnappen". Überhaupt passe diese Schreibart nicht zu jedem beliebigen Gegenstand und zu jeder Art von Vortrag: „Wer nicht

[1]) L. Andr. Dan. Habichthorst, ‚Wohlgegründete Bedenkschrift über die Zesische Sonderbahre Ahrt Hochdeutsch zu Schreiben und zu Reden', Hamburg 1678, 27 ff.

Digitized by Google

gar wohl der Sprache meister ist, kan kein Lakonier werden. Zu Briefen dienet sie am besten, zu Geschichten kaum, zu langen Erzehlungen gar nicht. Schweer fället sie dem Verfasser: nicht leichter manchem Leser". Wiederholt prahlt Zesen, er habe hiermit auch den mißtrauischen Ausländern bewiesen, daß seine Sprache an bündiger Schlagfertigkeit den fremden nichts nachgebe....

So viel vom feierlich-lakonisch-monumentalen Prosastil in der Hand der Persönlichkeit Zesen. Wie nun fügt er sich in seine Zeit? Es bildet, vorerst flüchtig angedeutet, ein vorzügliches Merkmal des deutschen Hochbarock, daß dem umständlichen Kanzleistil immer wieder ein scharfzüngig polierter, in schroff hervorgestoßene Sätze wortkarger Übergestik gepreßter Punktstil sich entgegenstemmt. So wuchern dann bei Lohenstein und seinen Jüngern breit strömende Suada und gefeilte Stichomythie in friedlichem Nebeneinander dahin; so wird noch die galante Dichtung der Jahrhundertwende zwischen qualliger Oratorik und spitziger Dialektik hin und her geschleudert; so erscheinen die ‚curiösen', politischen Schriften gesprenkelt von machtstampfender Staatsrede und zugleich von subtil-persönlichen Fechterstücken. Dieser lakonische Zug nun empfängt in Zesens Spätzeit härtesten Schliff und feurigsten Glanz. Von einem einzelnen Einflußquell kann, bei aller Anregsamkeit des belesenen Manns, angesichts der so lang und zäh entwickelten Manier nicht gut die Rede sein. Gleichwohl läßt uns schon seine allzeit wache Rivalität nach den Verwandten Ausschau halten, nicht so sehr um Verkehrstatsachen aufzuspüren als um Bezüge und Zusammenhänge der barocken Formwelt zu erhellen. Vorerst in Deutschland!..... Schlagende Kürze ist die allgemeine Forderung der Epigrammatisten. Dieses Moment fließt, wie ja auch die übrigen Eigenschaften der epigrammatischen Prägung, in die anderen Gattungen hinüber. Auch in der Vorrede zu Zinkgrefs ‚Apophthegmata' wird die Brachylogie gepriesen, die Fähigkeit, in wenigen Worten viel zu sagen; solche aphoristischen Aussprüche seien Edelgestein, wertvoller als die massigsten Mauerblöcke; von je sei solcher Kurzstil bei allen Völkern hoch geschätzt worden. Der Einschlag des englischen Euphuismus verrät sich dann in der symmetrischen Wörterordnung und Satzgliederung. Weckherlin, der in England dichterisch gebildete[1]), Opitz und Fleming sind bereits die Väter solcher Technik. Spanische Eindrücke (Quevedo und die Emblematiker) beeifern Hars-

[1]) Über das Eindringen des Euphuismus bei Weckherlin und seine Folgen vgl. Wilhelm Bohm, ‚Englands Einfluß auf Georg Rudolf Weckherlin', Diss. Göttingen 1893, 36 ff.

Digitized by Google

dörffer zum meisterlichen Guß seines kantigen ‚Florettstils', der allerdings der rhythmisierenden Glättung entbehrt. Auf Taciteische Sparsamkeit und teilweise auch rhetorische Satzmusik zielt ferner alles ab, was die Schulberedsamkeit unter dem Schlagwort ‚stilus sententiosus' definiert. J. G. Neukirch [1]) nennt hierin Zunftgelehrte wie Rapicius, Kirchmayer, Schubart, Hederich, Kemmerich als seine Vorgänger. In solcher Schule werden seit Jahrhunderten Tacitus, Apuleius, Julius Florus als Lakonier verehrt, von vielen auch Martial. Und schließlich ist auch Shakespeares zu gedenken: Ein Jünger nicht nur Marlowes, sondern auch Lylys und des spanisch angeregten Kyd, in seinen leichteren Klangspielen (pun, punning) ebenso wie in seinen eigentlichen Wortspielen (quibble, quibbling) [2]). Die Nachformung und Übertrumpfung des Antiken schlägt in sämtlichen Renaissanceliteraturen zweifache Wege ein: Sie sucht das (marinistisch) Überströmende, Weiche und Üppige auf der einen Seite und das (conceptistisch) Gehaltene, Beziehungsreiche, Zugespitzte auf der anderen. Zesen hat diese letztere Ausdruckssphäre früh gehegt und individuell vervollkommnet. Stärkere Ströme als von den deutschen gehen indessen von den fremdländischen Mustern aus.

Nach Habichthorst beruft sich Zesen hinsichtlich der „richtigen Schriftscheidung": seiner Interpunktion und ihrer grammatischen Begleiterscheinungen, auf die lateinischen Schriften des Johann Gerhard Voß, der einen beispielhaft konzentrierten und ökonomischen Stil schreibt. Seine Aristotelische ‚Ars poetica' heranzuziehen wäre hier zu weitläufig. Vom Numerus der Prosa handelt in groben Zügen das letzte Buch seiner ‚Commentariorum rhetoricorum, sive oratoriarum institutionum libri VI', eindringender das 4. Kapitel des IV. Buchs: Grundsätzlich wird der poetische Takt in ungebundener Rede nicht eben geschätzt, wohl aber an zahlreichen Beispielen der römischen Historiker genau beobachtet. „Maxime eum aucupamur in

[1]) Seine ‚Anfangsgründe' fordern, „daß man seine Periodos wohl punctire" und „daß man in Abfaßung der Periodorum nicht wieder den Numerum Oratorium handle" (I, S. 50). Noch die Vorrede zu Hunolds 3 bändiger Anthologie würdigt unter den dichterischen Tugenden auch die Kurzbündigkeit: „Welcher Verstand belustiget sich nicht an den artigen, seltenen und mancherleyen Einfällen rechtschaffener Poeten? ... Ich sage also, welcher Verstand belustiget sich nicht an den schönen Inventionen? an ihren sinnreichen und ungemeinen Gedancken? An ihren auserlesenen, scharfsinnigen, kurtz gefasten, zierlichen und wohl angebrachten Redens-Arten? ..."

[2]) Vgl. L. Wurth, ‚Das Wortspiel bei Shakespere', Wien und Lpz. 1895, und P. Nelle, ‚Das Wortspiel im englischen Drama des XVI. Jahrhunderts vor Shakespeare', Diss. Halle 1900. Auch Creizenach IV, 394 ff.

Digitized by Google

sententiarum clausulis, minus in initiis, minime in medio". Schlußklausel und -kadenz stellen ja seit dem alten Asianismus eiserne Bestandstücke jedes hohen Stils. Voß kommt es indes überall eher auf rhythmische Schärfung des Ohrs als auf Vermittlung einer fertigen Manier an... Mehr als dem Philologen, den er sicher gründlich kannte, scheint Zesen einem anderen Holländer zu verdanken: Peter van Hooft. Dem treuesten Schüler des Tacitus unter den zeitgenössischen Geschichtschreibern! Seine ‚Nederlandsche Historien' begünstigen vielfach eine der Zesenschen eng benachbarte Fügung der geballten Parallelsätze, der symmetrischen Gliederung, des Tonfalls im Abschluß, der Teilung im Aufbau der Perioden, der kleinen Variationen innerhalb der regelmäßigen Schichtung. Auch hier das Trikolon der Eigenschaften und Steigerungen; besonnenes Fortschreiten ohne Spannung und Überraschung, übersichtlich geordnet und häufig auf breite Querschnitte bezogen: man vertiefe sich in die Szene der Enthauptung Egmonts und Horns.

Die 50er und 60er Jahre bescheren Zesen die schicksalvolle Bekanntschaft mit der italienischen Barockdichtung der Marino, Assarini, Biondi, vornehmlich des Pallavicini, Verfassers eines ‚Samsone', den Johann Wilhelm von Stubenberg übersetzt hat. Es sind die Schöpfer jener Kunst, deren zwei Hauptvarianten dann in den beiden Stöcken des heroisch-galanten Schlesierstils in Deutschland heimisch werden: Das asianisch Gebauschte und Gewulstete des Marinismus oder Gongorismus in Hofmannswaldaus grellen Farbensträußen und parfümierter Prunkidyllik, und das lakonisch Geschliffene und Getürmte des Conceptismus in Lohensteins bald mit geraden Attacken, bald mit listigen Dolchstichen schaltendem dramatischen Feldherrntum.... Älterer Herkunft ist bei Zesen die Vertrautheit mit mehreren Spaniern, so dem Humanisten Vives oder dem Habsburgischen Hausdichter Castillejo oder dem Cultisten Guevara, auf deren wünschenswerte Übertragung er schon im ‚Rosenmând' den Finger legt. Der Name dessen, der unter seinem Volk der römischen Kurzbündigkeit am kongenialsten ist, tritt allerdings bei Zesen, so weit sich sehen läßt, nicht auf: Lorenzo vulgo Balthasar Gracian, der „spanische Tacitus", wie sein Übersetzer Courbeville ihn billig rühmt. Selbstredend denken wir hier an seine Sprachkunst und keineswegs an seine Sprachlehre: nicht an die theoretischen Anweisungen, vorzüglich in der ‚Agudeza y arte de ingenio', wie sie z. B. Jellinek in Eigentümlichkeiten Hofmannswaldaus verwirklicht finden konnte[1]); sie sind, wie

[1]) Vs LG IV, 34ff.

Digitized by Google

nach Borinskis bedeutender Monographie [1]) mehrend und bessernd Farinelli erwiesen hat [2]), nicht nur von Quevedo abhängig und von zeitgenössischen spanischen Abhandlungen etwan des Juan Rufo und Melchor Santacruz de Dueñas oder der Sammlung von ‚Empresas' des Saavedra Faxardo, sondern auch genährt von Lesefrüchten aus den Traktaten italienischer Manieristen, von Alciato bis zu Botero und Malvezzi und Boccalini [3]). Es kommt uns also hier auf die eigenwüchsige Formgewalt des unsterblichen Stilmeisters an: die beziehungs- und anspielungsreiche, zuweilen wie von magischem Geheimnis verdunkelte Kürze, die stählern schneidende Härte eines auch das zarteste Empfindungsleben durchblickenden Intellekts, die „gepflegte Oligographie" [4]) .... In Zesens Fall spricht freilich nichts für unmittelbaren Einfluß. Doch sind die schwer bestimmbaren Impulse Spaniens (bei Schriftstellern und Malern) in den außerordentlich kunstsüchtigen Niederlanden niemals zu unterschätzen. In der echten Geschichte des Stils aber gelten — unter sonst gleichen Umständen — die edelsten Vertreter eines Formgefühls vor den frühesten, und solcher Wissenschaft der literarischen Werte (nicht Vokabeln und Schmöker) bleibt Gracian der ewige Künder einer Seele, von der uns andere nur Scherben hinterlassen haben.

Noch ein letzter Anregungs- und Verwandtschaftsbereich ist nunmehr aufzusuchen, schon darum, weil er — ebenso wie die vorhergehenden — bei allen ferneren Betrachtungen des deutschen Barock in Sicht bleiben muß; überhaupt kann bei jeder Stilkritik barocker Kunst, dieser internationalsten des neueren Europa — denn Renaissance ist ja nur ein Funktionsbegriff — der Horizont nicht weit genug gesteckt werden. Treten wir also in die englische

[1]) ‚Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland', Halle 1894; vgl. auch: ‚Die Hofdichtung des XVII. Jahrhunderts', ZsVLG VII (NF), bes. 7 ff.

[2]) ZsVLG IX (NF), 379 ff. Farinellis Einwände gegen die Stilcharakteristik Borinskis treffen eigentlich nur eine Verwechslung von Namen: Borinski vertauscht die Ausdrücke Cultismus (Gongorismus) und Conceptismus. Berichtigt man diesen Irrtum, dann bewahrt das gediegene Porträt unveralteten Wert.

[3]) Borinski hat sowohl die Ursprünglichkeit als auch die praktische Nachwirkung Gracians weit überschätzt. Richtet sich Farinelli vorab gegen den ersten Teil des Buchs, die übertrieben dargestellte Selbständigkeit jenes Kopfs einschränkend, so bestreitet E. Cohn (‚Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des XVII. Jahrhunderts', Berlin 1921, 199 ff.) hauptsächlich die zweite Hälfte, Gracians Fortleben in der ‚politischen' Literatur der Weise- und Thomasiuszeit nachprüfend. Vgl. auch W. Haertel, ‚Johann von Besser', Berlin 1910, 87 ff.

[4]) Über diesen Typus im spanischen Barock vgl. auch Borinskis jüngstes Poetik-Kompendium, I, 197 ff.

Digitized by Google

Sphäre des ‚Euphues' und suchen wir auch hier weniger Anstöße und Ursachen als Blüten gleichen Stamms und Kinder gleicher Not! Was man gemeinhin ‚Euphuismus' nennt, ist zunächst ein gewisses Streben nach Parallelität und Symmetrie scharf gesonderter Satzglieder. Gruppen, Wörter, Silben kehren in bestimmter Bindung wieder. Anaphora und Epiphora sind Hauptverzierungen .... Solche Praktiken tauchen in Deutschland seit Weckherlin, Opitz, Fleming in mannigfachstem Zusammenhang auf. Aber erst Lohensteins Jüngerschar erreicht und überbietet das fremde Vorbild. Durch und durch Rhetoriker, hängt Lyly seine bizarren und bombastischen Dekorationen zumeist an Reden und Reflexionen, die bei ihm, wie nur in barocken Idyllen im Gefolg des ‚Pastor fido', alle Handlung vollkommen überwuchern. Es schwirrt von Wortspielen, Sentenzen, Witz- und Sprichwörtern. Man sehe einen Monolog Lucillas, die, dem Philautus angelobt, durch Euphues' bezaubernde Erscheinung jäh entflammt wird und nun zwischen Treue und Leidenschaft fiebert[1]: „Ah wretched wench Lucilla how art thou perplexed? what a doubtfull fight dost thou feele betwixt faith and fancie? hope and feare? conscience and concupiscence? O my Euphues, lyttle dost thou know the sodayne sorrow that I sustayne for thy sweet sake. Whose witte hath bewitched me, whose rare qualities have deprived me of mine olde qualytie, whose courteous behaviour without curiositie, whose comely feature, without fault, whose fyled speach without fraude, hath wrapped me in this misfortune. And canst thou Lucilla be so light of love in forsaking Philautus to flye to Euphues? canst thou prefer a straunger before thy countryman? A starter before thy companion? Why, Euphues doth perhappes desyre my love, but Philautus hath deserved it. Why Euphues feature is worthy as good as I, But Philautus his faith is worthy a better. I But [= Ay but] the latter love ist most fervent. I but the firste ought to be most faythfull. I but Euphues hath greater perfection, I, but Philautus hath deeper affection". Gewiß, so rast kein liebendes Mädchen in stiller Kammer. Solche Bravurrede ist hier aber auch nicht als öffentlicher oratorischer Vortrag empfunden, wie allemal Ähnliches bei den Spaniern und Italienern. Das Pathos der Tasso-Epigonen ist immer melodramatisch: Man greift die Schminke und riecht die Kulissen und hört die sich jagenden Kurzläufe; man merkt die Rezitative in die Fioritura zurückbiegen; alle Duette und Soli mit vollem Orchester. Lyly atmet herbere, vernünftigere Luft. Sein Ton ist gänz-

[1]) Neudruck durch Fr. Landmann, Heilbronn 1887, 32 f.

Digitized by Google

lich unmimisch, untheatralisch, unmusikalisch. Seine Arabesken und Stukkaturen sind von dem Stoff, aus dem die Scholastik dialektische Labyrinthe baut. Das Bürgertum der südlichen Renaissance, auch noch des französischen Klassizismus, hatte durch Gunst der äußeren und inneren Bedingungen aristokratische Konventionen angenommen, die mit seiner gesamten Lebenshaltung aufs Innigste verwachsen konnten. In England und in Holland und vielspältiger auch in Deutschland wird das höfische Prachtgerät in bescheidene Stuben gepfercht. Dem Lyly kongenial ist nicht so sehr die Etikette und Grandezza der stolzen Staatsaktionen als die rhetorische Aufschmückung des Seelenlebens. In Briefen, Debatten, Selbstgesprächen bietet er Eigenstes. Die Wurzellosigkeit wortwitziger Manier vermag indes auch er nicht zu besiegen. Seine Seelenbilder sind stets zu wühlender Erregung aufgestutzt und doch bar aller Eindringlichkeit. Disponiert, arrangiert, appretiert, geschleckt und schillernd hingelegt; ein virtuoser Eiertanz, nicht die Zuckung menschlicher Leidenschaft.

Zesen gibt Zügen solches Stils weit sprödere, gehaltenere, wesentlichere Gesten. Sein Ringen geht nicht nur nach Wutpose und Überausdruck, sondern doch auch nach Typik und Charakteristik. Er verschmäht aufgeklebten Putz und äußerliche Drücker. Oft sucht er die realistische Mittellinie einzuhalten. Auch er braucht selbstverständlich viele direkte Reden, Predigten, Exkurse, viel Versammlungs- und Staatsgepräng. Aber im Kern ist er nicht mehr Gewaltposeur um jeden Preis wie Lyly, sondern gewillt, sich an der Wirklichkeit ernstlich zu messen. So nähert er sich endlich, auf dem Weg über das Rationalistische, leise dem Klassizistischen. Zesen, der hier eine selten gewürdigte, nie bis zum Grund durchschaute, historisch überhaupt nicht überschätzbare Variante des Barockstils zur Vollendung trägt, schlägt noch als erster jenen Kurs ein, der dann zum Kanon des Gottsched führt: zu jenen Formen, die das XVIII. Jahrhundert dem Barock vorerst teils abgewonnen, teils entgegengesetzt hat....

Nur Zesen, der niemals seßhafte, niemals gesättigte, niemals emporgelangte, der ewige Streber und Bohrer, hat eine volle künstlerische Entwicklung durchgelebt, wie sie sowohl den amt- und ehrenbeladenen Breslauer Patriziern versagt geblieben ist als auch den Nürnberger Honoratioren, den Leipziger Zechbrüdern ebenso wie den Philistern auf Kanzel und Katheder. Zesen, der nichts in solchem Maß wie den Mut zu irren hat, durchläuft geradezu fast sämtliche Stilrichtungen und Stoffkreise der barocken Welt, vielleicht auch ihre Lebensformen und Denktypen — ein wahrer Strind-

Digitized by Google

berg seines Jahrhunderts. Varii ingenii, variaeque fortunae, nach Neumeisters Wort. Auch Zesen mußte sich, in einer Zeit der kurzlebigen Moden, mehrfach überleben. Zum Wurzelfassen fehlte es ihm schon an Muße. Er ist indessen unter Händlern der gründlichste Bauer, unter Bauern der pfiffigste Händler geblieben. Weich und weltfremd, frauenhold und fromm, fein und vielseitig. Impressionist in der Lebensanschauung und Pedant in der Form. Literat aus Herzensnot, Experimentator aus Halbheit, Künstler aus Willen zur Persönlichkeit.

Digitized by Google

III. KAPITEL

DAS IDYLLISCH-DEKORATIVE: NÜRNBERG

1. DIE POETIK DES DICHTERISCH-MALERISCH-MUSIKALISCHEN

An Zesens Seite sproßt die gesellige, anmutige, spielerische, musikalische Dichtung der Nürnberger. Auch sie tragen bürgerlich-romantische Züge, doch verschließen sie sich psychologischem Skrupel und individueller Problematik. Sie haben sich am kindlichsten und herzlichsten an den Formen und Früchten der Erde ergötzt und deren Abglanz in die holdeste Idyllik des Jahrhunderts gebannt. Schmückungssucht geht ihnen vor Sucherdrang. Sie sind durch Taten die Eroberer der hochbarocken Kunstformen, die Zesen im Ganzen doch nur angeregt und gelehrt hat. Sie schaffen zwischen Dichterischem und Malerischem ein innigeres Bündnis, das aus der Gleichnistechnik Opitzens und Flemings zu den wildesten Arabesken südlicher Allegorik schweift. Sie führen ihre Sprache, teils um Könnertum zu übertrumpfen, teils um Unsagbares zu enthüllen, in die Ausdruckswelt der Töne und bosseln in solcher doppelten Werkstatt eine Fülle bald artistisch reizvoller, bald vom Hauch unerschauter Weiten umwobener Miniaturen. Sie drängen nicht nur alle Formen, sondern auch alle Formungsmöglichkeiten in ein Gesamtkunstwerk zusammen, wie es höchstens im Donauland seines gleichen hat. So werden auch diese sinnlichen und südlichen Geister Ergänzer und Umwälzer des Opitzianismus, Hüter von Empfindsamkeit und Phantasie neben und gegenüber Verständigkeit und Stoizismus[1]). Allerdings überwiegt der Ehrgeiz des Vermittelns bei den Söhnen und Gästen des stolzen Handelszentrums, das neben der Zesenstadt Hamburg fast allein den letzten Kampf des Bürgertums gegen den allseits vordringenden Fürstenstaat aufzunehmen wagt. Allein in diesen beiden Städten keimen Ansätze eines echten Bürger-Barock, in Leipzig herrscht eine untere Sphäre, Breslau strebt einer höheren zu, und Wien ist vollends imperatorisch, in kaiserlichem und in

[1]) Lemcke vergleicht sie geradezu den Schweizern in ihrem Widerspruch zu Gottsched: ‚Von Opitz bis Klopstock', Leipzig 1871, S. 233.

Digitized by Google

kirchlichem Sinn. Diesem Süden ist die Pegnitzstadt, wo bayrisches Blut sich mit fränkischem mischt, von altersher innig verbunden. In ihren Mauern versammelt sich seit 1628, auf der Flucht vor der Gegenreformation, die Blüte des österreichischen Adels. Und vielfältig sind die Nürnberger nicht nur von den manieristischen Italienern abhängig, dies mehr als irgend ein Ast des nördlichen Barock, sondern auch von der Jesuitendichtung und -poetik. Dem bayrisch-österreichischen Bezirk wird unser VII. Kapitel gesonderte Betrachtung schenken. Die befreundeten Pegnitzschäfer gehören nicht nur, weil sie zeitlich voranstehen, und auch nicht nur, weil sie zum Teil Eingewanderte sind, in die engste Nachbarschaft der Hamburger und Wittenberger Kreise in den 40er Jahren. Harsdörffer ist Protestant; Klaj ein Sachse, der sich in Nürnberg dem lateinisch-italienisch-katholischen Geschmack, vielfach auch dessen theatralisch-musikalischer Konvention ergibt; und Birken stammt aus Wildenstein bei Eger, wächst freilich an den Pegnitzufern auf und kehrt nach Studien und Reisen hierher zurück. Doch worauf es vor allem anderen ankommt: Gerade als Künstler wahren diese Männer angesichts der teils volkstümlich-mittelalterlichen, teils international-gelehrten, teils romanisch-triumphatorischen Kunst des Kaiserhofs steifnackig ihre Eigenart und bleiben dem Ritter der sterbeblauen Sehnsucht näher verwandt. Nördliche Theorie hält sie befangen, nicht nur als Werkzeug und Inhalt, auch als Einstellung und Wertmaß. Der Glaube an das Wort, die Begeisterung für die deutsche Sprache, die Pflege eines vorab literarischen Geschmacks, das erweist sie als vollbürtige Söhne des echten Wortbarock — während im Süden das Wort vielfach zum Hilfsdienst hinabgedrückt wird und das Formgefühl am unmittelbarsten in einem wahren Bildbarock sich ausspricht. Jenes Südbarock ist das Fest des siegreichen Imperators, gerüstet für seine Helfer und für die Brot und Spiel heischenden Massen; der eigentliche Mittelstand ist ausgelöscht, unter den Pöbel verstoßen oder in das Beamtenheer zugelassen, in jedem Fall bloß Empfangender und Geschobener. Das Nürnberger Barock aber ist echtes Bürgerbarock, reiner und fester als die Gründung Zesens, der ja — zum wenigsten in Deutschland — gerne als Tunichtgut und Tagedieb ohne Rang und Beruf, wo nicht als Hochstapler und Komödiant in angemaßtem Bürgerkleid behandelt worden ist. Die Nürnberger siedeln Zesenschen Gewinn in wohlhäbig-bürgerlichem Bereich an; dabei verschiebt sich das Romantische aus der Lebensform in die Kunstform, in der sie seine Virtuosität noch überbieten, schon darum, weil sie ihr entschlossener und rückhaltloser sich

Digitized by Google

widmen. Die patrizische Reputation ist übler Nachrede und offener Kritik enthoben, anders als der heimatlose Zesen. So treiben dessen Samen hier die erste volle Blüte, die hochbarocke Entfaltung erwirbt Ansehen, Anker, Bewährung....

Hoch über der Schar der Blumenhirten strahlt ein Dreigestirn: Harsdörffer, der Meister der geschliffenen Erzählung, der einzige wahrhaft stilsichere und zugleich wahrhaft weltfromme Epiker des Jahrhunderts, das sonst nur die Extreme kennt: Grimmelshausen und Hunold. Klaj ist der feinnervigste lyrisch-szenische Idylliker der deutschen Literatur vor Salomon Geßner. Birken einer der großzügigsten Dekorateure und schwungvollsten Panegyriker der Epoche, mit vielen Nachtretern in Österreich und ebenbürtigen Nachfolgern erst in Lohensteins Troß... Die Blüte des Vereinslebens fällt in die zweite Hälfte der 40er Jahre. Klaj beginnt als Jünger Buchners und Kamerad Zesens, wie dieser voll brennender Liebe zu deutscher Sprache, deutschem Wesen; die gut gemeinte ‚Lobrede der Teutschen Poeterey' bezeugt es. Auch Harsdörffer, gleich seinem Lehrer Bernegger in Straßburg oder seinem Schulfreund und Reisebegleiter Christoph Führer, hegt tiefes Nationalbewußtsein. 1644 kommt der 18jährige Sigmund Birken, nach Studienfahrten und Hofmeisterdiensten, aus Jena zurückgewandert. Das nächste Gefolg dieser Meister stellen Hund und Helwig, Friedrich Lochner und Christoph Arnold, Christoph Frank und Georg Conrad Osthof, Sechst und Volckamer. Daneben wirkt der schwerblütige Dilherr, etwas später die gelehrten Tonnen Hagen und Francisci. Die meisten verknüpft Freundschaft mit Rist, ihrem beflissenen Lobrufer und unverdrossenen Schrittmacher in Wedel, und noch mehr mit Schottel, dem Archivar der barocken Formen und Formeln, der — neben Harsdörffer[1]), Birken und Zesen, vor Omeis und den jüngeren Historikern (Will, Herdegen) — als der kanonische Poetiker und theoretische Sachwalter der Gruppe gelten darf. Ende 1644 springt Harsdörffer in Zesens jungen Rosenorden ein und zieht die meisten seiner Jünger nach. In dichterischer Hinsicht ein Bruder der Nürnberger ist auch der unabhängige Thüringer Plavius, oder Plauen, der erstmals bereits 1630 öffentlich auftritt[2]). Alle sind von fieberhaftem Lite-

[1]) Nach Conrad Höfer (‚Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665—67 und ihr Dichter', Lpz. 1904, S. 141) enthält auch die späte, in Alexandrinern abgefaßte Poetik Kaspar Stielers vorzüglich Harsdörffersches und Birkensches Gut.

[2]) Manheimer würdigt ihn als zeitlich ersten Herold der italienisch-spanischen Koloristik nach dem französisch-holländischen Klassizismus der Opitzianer: ‚Die Lyrik des Andreas

Digitized by Google

raturtrieb besessen. Harsdörffer bringt es zuweg, in einem ganz wenig mehr als 50jährigen, mit Ehren und Pflichten überhäuften Leben seine 50 Bände der mannigfaltigsten Materien zu verfassen. Die ganze Anlage des dilettantischen Betriebs, wie ihn ja erstmals Zesen eingerichtet hat, ist nicht mehr höfisch oder nur akademisch geschlossen, vielmehr trotz aller grundsätzlichen Exklusivität bürgerlich-öffentlich, und Birken kann einst seufzend solche Poesie jenem französischen Orden vergleichen, der einem Witzwort nach zum Halsband jedes Hunds gesunken ist[1]). Aber gerade unter dieses Birken Vorsitz erhalten dann die aufstrebenden Dichterinnen Zutritt: Die Dobeneckerin, Limburgerin, Stockflethin, Stöberlin, Ingolstätterin, Möllerin, Penzlin. Auch Katharina Regina von Greiffenberg, nachmals Ehrenpräsidentin von Zesens Lilienzunft, steht mit den Pegnitzschäfern in Umgang, und Endter legt ihre Bücher auf... Hurtig und heiter sprudelt der Vers dieser vom Krieg zur Beschaulichkeit verurteilten Geister. Sie suchen Frieden in einer zweiten Welt, die nichts gemein hat mit der blutigen Arena des irdischen Treibens; sie retten sich in das idyllische Kleinleben, erlaben sich an der animalischen Eintracht alles Lebenden, finden Zuflucht in der pflanzlichen Dumpfheit des Duldens und Blühens und Schwindens. Die Zeit versinkt. Eine stillere Welt und eine fernere Welt, das ist die Heimat der Nürnberger Dichtung. Hier gibt es keine stürmische Erotik in Flemings oder Schirmers Art. Diese Muse ist Entspannung, ihr Reich ein verschwiegener Lustgarten, und leichtblütig schlüpfen sie hier lieber ins Süßlich-Satte oder ins Glänzend-Rauschende als ins Heftige und Wühlerische. Die Lust an gesamtmenschlicher Übung aller Vermögen ist noch nicht erwacht, nicht einmal als Möglichkeit und Ziel erschaut wie bei Zesen. Allerdings hat beispielshalber Harsdörffer teil an jener echt barocken Begriffsschminkung, die sinnlichen Reiz, mit schlauer Berechnung gepaart, für Tugend ausgibt, trübe Leidenschaft für flammende Schönheitsschau und schleimige Anbiederung für heilige Bewunderung, schmachtlappige Zerknirschtheit für Frömmigkeit u. ä. Solche hohlen Brusttöne gehören aber auch zu den überzeitlichen Merkmalen alles Bürgerlich-Romantischen. Zum Glück

Gryphius', Berlin 1904, S. 129ff. Plavius erscheint hier u. a. auch als der erste, der religiösen Stoff in die zierlichen Formen des Sonetts zu gießen, der sich — vor Fleming und Zesen — vom Opitzischen Alexandriner loszureißen wagt.

[1]) Ähnlich ist es der Dichtung in der Schwesterstadt Hamburg ergangen: Am 30. 3. 1658 erläßt die Stadtbehörde ein besonderes Mandat gegen das Überhandnehmen der Gelegenheitsreimerei. Vgl. Enders, GRM I, 300.

Digitized by Google

kommt es auf Ethos und Psychologie in der Nürnberger Kunst am allerwenigsten an.

So scharfen Schnitts das Gruppenprofil ist, so bunt ist seine Verwandtschaft. Theoretisch gestrafft, wenn auch locker im Schaffen, sind diese Menschen der wesentlich nördlichen Poetik ebenso tief verpflichtet wie dem loseren Impressionismus des Südens. Die kritischen Bezüge verknüpfen sie der Opitzianischen Vergangenheit; die festlichen Fanfaren und gleißenden Ornamente geben Ahnung von den Tagen der zweiten Schlesier und der österreichischen Blüte. Deutscher Norden und deutscher Süden sind in Nürnberg ebenso verquickt wie niederländische Bürgerlichkeit und italienische Öffentlichkeit, protestantische Lehre und katholisches Mysterium, humanistische Deklamation und jesuitisches Spektakel. Unser Schlagwort ‚Idyllisch-Dekorativ' bezeichnet die Verwachsung dieser vielseitigen Stränge. Die Doppelheit der Mächte und Massen, die hier verbrückt werden, soll indes auch in unserer Würdigung genaues Augenmerk haben: Zuerst sind die mehr überlieferungsgemäßen theoretischen Momente und deren ergänzende und umschaltende Fortbildungen zu überschauen, und dann — im zweiten Abschnitt — die rein künstlerischen Werte, die jenen Anregungen seitens bestimmter Geistigkeit abgewonnen werden.

Selbstredend regen sich auch im theoretischen Geheg vielerlei Gärungen und Abschwenkungen von den ersten Schlesiern. Nur, daß hier vorerst frische Knospen vom alten Stamm ausschlagen. Und ohne hemmende Konflikte eilt die Entwicklung hin, zuerst vom Sammelplatz Opitz aus und dann vom Kreuzweg Zesen. An der ‚Poeterei' gemessen, eröffnet die schon jetzt ungeheuer erweiterte Kenntnis der Ausländer neue Horizonte. Namentlich Harsdörffer ist hier arbiter elegantiarum, oberster Kunstrichter, leitender Impresario; Land und Leute Frankreichs und Hollands und Italiens sind ihm gut vertraut; weiche Rhetorik und harten Conceptismus hat er selbst in Venedig, Florenz, Rom, Neapel aus der Quelle geschöpft; er bürgert die Etikette der italienischen Hirtenspiele ein; er überträgt die ‚Diana' Monte Mayors und Gil Polos, vielleicht auch die ‚Dianea' des Loredano[1]); die höfischen und die picarischen Spanier und die Novellisten von Boccaccio an plündert er in Anekdoten und ‚Moralischen Erzählungen', wie sie seine ‚Gesprächspiele', seine zwei didaktischen Parabelsammlungen, oder die beiden ‚Schauplätze', sein ‚Grosser Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Ge-

[1]) Zweifel bei Bobertag, ‚Geschichte des Romans . . . .', II. Bd., Berlin 1884, S. 94 ff. Vgl. Th. Bischoff in der Pegnesischen Festschrift 1894, S. 236, Anm. 4.

Digitized by Google

schichte' und der ‚Grosse Schau-Platz jämerlicher Mordgeschichte', auch der ‚Geschicht-Spiegel', in Hekatomben aufstapeln; in ‚Apophthegmen' aus aller Welt, romanischen Sprichwörtern, volkstümlichen Redensarten — alles von je beliebte Gegenstände curiösen Sammelfleißes! — ist der Vielgereiste reich bewandert. Auch Klaj — allein die Sacherklärungen und Quellennachweise seiner ‚Anmerkungen' bezeugen es — verfügt über eine selbst dem polyhistorischen Zeitalter ungewohne Kenntnis der antiken und der Renaissanceliteraturen, vorzüglich des niederländischen Kreises; er liebt das Griechische, gerade wegen der Fähigkeit lieblicher Lautmalerei; er pocht bei Anlaß ekstatisch-hymnischer Ergüsse wiederholt auf die Jesuiten Sarbievius und Balde, überhaupt Kirchenschriftsteller und Neulateiner. Und immer sind die heiligen Bücher selbst in Bereitschaft, schon als erlauchte Vorbilder aller Wohlredenheit. Es gibt wohl keine Kunst und Fertigkeit, die die Häupter des Pegnitzordens nicht fesselte.

Die gesamte Nürnberger Kunstlehre ruht vorerst auf Horazisch-Aristotelischem Grund, wie die Opitzische. Das ist die unerschütterte Tradition, die das ganze Barock durchtränkt und noch darüber hinaus den Klassizismus der Gottschedzeit durchsickert, der mütterliche Stamm, der sich in zäher Anpassung durch immer neue Rinden und Borken schirmt. Der Kernsatz ist wahrscheinlich aus der Hand des Johann Gerhard Vossius übernommen. In den ‚Gesprächspielen'[1]) wird behauptet: „Die Poeterey (ist) nichts anderes, als ein natürliches Gemäld, welches mit Kunstschicklichen Wortfarben ausgestrichen wird; die Mahlerey aber ein stummes Gedicht, und zu vorgedachter Dichtkunst gehörig". Oder zu Beginn des II. Trichter-Abschnitts: „Die Nachahmung deß Poeten bestehet nun in eigentlicher Beschreibung der Sachen, da seine Wort gleichsam die Farben sind, mit welchen er alles deutlichst vorbildet". Gern redet Harsdörffer vom „Mahlwerk der Natur"; so ist das „safftgründige Erdreich" „von lieblichem Geruch geschmucket und beschminkt". Noch die Sonne ist eine kunstvolle Attrappe, die ihren sinnreichen Werkmeister lobt. Robust und ökonomisch sind die Durchführungsvorschriften: Die Götter zeichnet man 12 Köpfe lang, Heroen 9 und Menschen 6 Köpfe! Dieses Nachahmungsklischee bestimmt nicht nur Auswahl und Gliederung, auch die einzelnen Gattungen, noch die Ideologie des Dichtertums. Auch hier ist Opitz Richtschnur, wie denn gerade seine Auffassung von Dichtersein und Dichtertun auch noch das ganze Hoch-

[1]) IV, CL VI, 99.

Digitized by Google

barock bevormundet. So gilt noch bei Birken das abgenützte Wort: Orator fit, poeta nascitur; Rede- und Dichtkunst sind wie Gehen und Tanzen. Umständlicher ist Harsdörffer, der auch dem Dichter gründlichen Unterricht auferlegt. Freilich, zum Dichter wird man geboren, wie das schon Scaliger versichert, neben sorgfältiger Schulung auch glückliche Geistesbeschaffenheit fordernd. Opitz, der den Satz verbreitet, legt ihn durch und durch rationalistisch aus: Zur Poesie sei nicht nur die Herrschaft über eine handwerkliche Formengarnitur vonnöten, sondern auch ein Schatz an Scharfsinn und Schlauheit, wie niemand ihn sich selbst zu geben imstand sei; ein solcher Grad von Geschick und Gescheitheit setze angeborene Anlage voraus. Ähnliches lehrt Buchner, etwas weitherziger im Ausdruck. Auch Harsdörffer spricht von „Genius", „Erfindung", „Begeisterung" in solchem niedrigen Sinn: Es sei ein „rühmlicher Diebstal bey den Schülern, wann sie die Sache recht anzubringen wissen, wie Virgilius deß Theocriti, und Homeri, Horatius deß Pindari Gedichte benutzet hat: ja deßwegen liset man anderer Sprachen Bücher, aus ihnen etwas zu lernen, und nach Gelegenheit abzuborgen, hiervon sagte jener, daß die Schüler aus ihrer Lehrmeister Mäntel Kleider machen, und so statlich mit Silber und Gold überbremen, daß sie nicht erkäntlich sind" [1]). Artificis est, artificium tegere!... Solchem Imitations- und Additionsprinzip entwächst die innere Form dieser Kunst, die immer ein Zurechtlegen in die Fläche verlangt; diese Fläche aber vermag im besten Fall szenische Illusionen auszustrahlen, die Dinge erscheinen hier zu Gruppen einen Bühnenausschnitt füllender Staffagen geordnet. Der barocke ‚Schauplatz', den unser Eingangskapitel kennzeichnet, hat vorzüglich in Nürnberg scharfe und reiche Prägung erfahren. Gerade hier häufen sich die Titel, die das Formgesetz der Opitzischen Wortmalerei und des theatralischen Aufbaus im Schild führen: Wie anderwärts die Lustgärten und Blumenfelder herrschen hier der ‚Heldensaal' und das ‚Theatrum', die ‚Tageszeiten' und die ‚Poetischen Aufzüge', das ‚Fried- und Freudenmahl' und der ‚Lorbeerhain'. Wie Opitzens ‚Hercynia' in eine unterirdische Grotte voll der Büsten der Schaffgotsche führt, so schwebt im ersten Schäfergedicht Fama, das ist Fortuna, vom Himmel, um die Hirten schließlich in den Tempel der Ehrengedächtnis zu geleiten [2]). Ein ähn-

[1]) Nürnberg 1650, I. Tl., 102 f. Allgemein bedeutsam sind die verwandten einläßlichen Anweisungen, die nachmals Omeis bietet, in seiner ‚Gründlichen Anleitung Zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst...', Nürnberg 1712, S. 138 f.

[2]) S. 23: „Vor dem Eingang dieses Tempels waren auf der rechten Seiten zu sehen der

Digitized by Google

liches Gelaß, geschmückt mit Bildnissen der deutschen Helden, Feldherrn, Staatsmänner[1]), die seit Beginn des Kriegs verstorben sind, wird uns im zweiten Schäfercarmen Klajs und Birkens vorgestellt. Und die nächste Fortsetzung, Helwig-Montanos ‚Nymphe Noris', erschöpft sich vollends in peinlichster Ausmalung des Nymphentempels, der alle um die Stadt verdienten Männer vereinigt. Birken zimmert einen ‚Chur- und Fürstlichen Sächsischen Helden-Saal', sowie einen eigenen ‚Norischen Parnaß', auch einen ‚Ostländischen Lorbeerhain', wo in einem Mausoleum die Statuen der Habsburgischen Kaiser seit Rudolf I. versammelt sind. Bei vielen Späteren wird dies als teils historistischer, teils enkomiastischer Kunstgriff zum Selbstzweck. Man gedenke etwan der ‚Historischen Lust-Grotte' des Johann Georg Gressel. Auch die ‚Geschichtsreden' sind niemandem so wohlgefällig wie den Nürnbergern.... Überall Figuren und Möbel nach Vorder- und Hintergründen und Kulissen verteilt, jedes gattungsmäßig uniformiert, alles Dingliche und Begriffliche mit persönlichen Masken bekleidet, barocke Spieluhren in stilisiertem Garten, der freilich auch wundersame Idyllen erschließt und hier zuweilen in den größeren Garten der Mutter Erde entführt. Die Zieraten als solche sind weitaus prunkvoller als irgendwo bei Opitzianern oder frühen Leipzigern oder in den privaten Veranstaltungen Zesens. Diese Bürgerkunst gehört eben in Nürnberg der weitesten Öffentlichkeit; Dilherr stellt Klajs Halb-Oratorien den Resonanzraum, die Orgel, den Chor der Kirche zu Gebot; die Beziehungen zu Österreich vergrößern

Sieger Palmenbäume, auf der Linken stetsgrünende Cypressen: Zwischen beyden die Göttin Pallas, haltend auf einem eröffneten Buch eine Lantze, unter welches Spitze ein schwartzweiss- und rohtes dreyzänkichtes Fähnlein schwebete: In der linken Hand hatte sie einen Schild mit dem Tetzel, Haller und Schlüsselfelder Wapen ausgemahlet, daraus dann leichtlich abzusehen, daß dieser Tempel der Tapferkeit und Geschicklichkeit gewidmet worden".

[1]) Die historischen und genealogischen Werke solches Aufbaus sind Legion. Der Typus z. B. in J. G. Schochs ‚neu-erfundener Philyrenischer Krieg- und Friedens Schäfferey': Zwei Hirten lassen sich von einer Schäferin Pamela in einer „Lindnischen Ehren-Kirche" die Wandbilder deuten, die eine Geschichte von Leipzig entrollen: insbesondere eine Chronik des 30jährigen Kriegs, und abschließend, nach einem Friedenslied, eine Lebensdarstellung aller sächsischen Fürsten.... Die ganze Geschichtsauffassung dieser malerischen Zeit bestimmt sich durch solche Zusammenlegung alles Gedächtniswürdigen zu Schmücke-dein-Heim-Galerien. Harsdörffer schreibt 1654 seinen ‚Geschicht-Spiegel'. Von Erasmus Francisci stammen u. a.: ‚Das eroffnete Lust-Haus der Ober- und Nieder-Welt', Nürnberg 1676, eine ‚Schau-Bühne', ein ‚hoher Trauer-Saal', ein ‚Schau- und Ehren-Platz' und nicht zuletzt der große ‚Lust- und Stats-Garten'.

Digitized by Google

Schauplatz und Aufwand[1]). Vor allem veranlaßt der Friedenskongreß Karl Gustavs von Pfalz-Zweibrücken und Octavio Piccolominis immer erneute Prachtverschwendung. Festzüge und Feuerwerke, Denksäulen und Ehrenpforten, Empfänge und Tafeln halten Künstler und Handwerker in Atem, Ansporn zu buntbildernder Ausstattung aller Art. So entspinnt sich hier die Allegorisierung des Pastorals, die Aufschmückung antikischer Motive mit mittelalterlich-katholischem Pomp und romanisch-niederländischer Tonmalerei. Mittel und Wirkungen werden behend getürmt. Die Zusammenwirkung der Künste — Dichtung, Malerei, Musik — und der Gattungen — Lyrik, Szenik, Epik — bleibt allerdings in vieler Hinsicht oberflächlich: Keine Verwachsung von Organen, nur ein In- und Übereinandergreifen von Ressorts, deren wechselseitige Förderung mit echt niederländischer Klarheit und echt jesuitischer Sachlichkeit nach einprägsamer Arbeitsteilung geregelt wird. Daß jedes aus jedem hervorgehen müsse, ahnt dieses Zeitalter noch nirgends. Meist wähnt es der Einheit am nächsten zu kommen, wenn es nur möglichst viele Teile rafft und durch strenge Fügung gattet. Immerhin werden hier mittelbar, dank äußerem Druck und seelischem Zwang, die Opitzischen Formen wesenhaft überholt. Dem lyrisch-epischen Mysterium Klajs gebührt noch besondere Würdigung. Vor allem aber schießen die kleinen Gattungen jetzt in heißem Wetteifer empor. Mag Zesen manchem durch Theorie und Experiment vorgearbeitet haben, die Entdeckung und Ausbeutung der romanischen Kleinformen ist in praktischem Belang vorzüglich eine Tat der Nürnberger. In diesem Mittelpunkt des deutschen Kunstgewerbs hat auch die Lyrik nicht ihres gleichen an subtilen Mosaiken und Filigranornamenten. Alle Lieblichkeit eines Gedichts beruht nach Harsdörffers Poetik auf möglichst reichem Wechsel der Maße und Reime. Aus Klapp-, Schlag-, Frag-, Bilderreimen werden köstliche Miniaturen gebosselt[2]). Auch in den Dichtungen gröberen Gerüsts entfaltet sich ein

[1]) Namentlich Birken, der unter dem österreichischen Adel zahlreiche Freunde und Gönner hat — man sehe die bei Herdegen, 104 ff., abgedruckten Briefe — verwertet voll Pracht- und Posaunenbegeisterung Geschichte und Geographie der österreichischen Länder: ‚Ostländischer Lorbeerhain', Nürnberg 1657; ‚Spiegel der Ehren des Höchstlöblichsten Erzhauses Österreich', 1668; ‚Der Donaustrand mit allen seinen Ein- und Zuflüssen', 1664; schließlich noch die Übertragung des ‚Mausoleum Regni Apostolici Regum et Ducum' des ungarischen Verschwörers Grafen Franz zu Nadasdy: ‚Mausoleum der Hungarischen Könige', 1664.

[2]) Übersichten im 8. Kapitel des tüchtigen Buchs von A. Franz, ‚Johann Klaj', Marburg 1908.

Digitized by Google

blendendes Gepräng von Wappen, ‚Symbola heroica oder Devisen', Sinnbildern und Inschriften, in mannigfaltigster Verbrämung mit zarten Spiel- und Rätselreimen. Diese Emblematik, vorerst teils italienischen, teils spanischen Traktaten entnommen, erfüllt schon ein Schmückungsbedürfnis. Sie liefert den Aufputz der weiten Schauplätze, die, gleich den barocken Bauwerken von einfachster Gesamtgliederung, ihre großen Flächen mit unübersehbarem Kleinkram überladen. Spiralen und Täfelchen, Ranken und Früchte, Buckel und Zapfen und Knorpel beschweren, bekleben, bekränzen die massigen Einheiten. Aus diesen Partikeln baut sich allmählich eine feingestimmte Formensprache, die in der Folge, ausländisches Erbe mehrend, mit grammatischer Satzung und dialektischem Hebelwerk sich ausstattet. In Italien hatte Alciato den Reigen der Manieristen eröffnet, die, in Lehre und Beispiel, durch die Praktiken ihrer emblematischen ‚Cifre' oder ‚Gieroglifici grammaticali' der geliebten Verschmelzung von Dichtung und Malerei Vorschub leisten — was konnte auch in jenen Tagen höchster malerischer Blüte dem Dichter schmeichelhafter dünken? Ein Lehrbuch wie die ‚Iconologia' des Cesare Ripa wendet sich ausdrücklich sowohl an Dichter wie an Maler. Die innere Formung solcher Kunst besteht in Auswahl und Zurechtrückung zum flächenhaften Emblem oder Sinnbild, das hierauf in dichterische Beredsamkeit übersetzt wird. Jeder Einfall wird zum Bild platt gewalzt, sei er auch noch so abstrakt, und dieses Bild wird dann in Worte gestanzt, sei es auch noch so konkret. Das ist Voraussetzung aller galanten Technik des Conceptismus, der ‚Concetti simbolici', die aus der planen Abschilderung eine spürsinnige Allegorik züchtet und das dichterisch-malerische Nebeneinander der Opitzischen Lehren in ein Übereinander preßt, in dem nicht ein Teil dem anderen nachläuft oder nachschielt, sondern beide sich zu einem Konkretisierungsvorgang ergänzen. Auch aus Spanien haben die Nürnberger Verwandtes entlehnt[1]). Öfters tut Harsdörffer[2]) der ‚Empresas'-Sammlung des Saavedra Faxardo Erwähnung. Des düster-wuchtigen Analytikergenius Gracian ‚Agudeza' ist der

[1]) Allerdings berufen sie sich, nach echt barockem Brauch, zuerst und zuliebst auf die Autorität der Antike, so Trichter III, S. 102: „Die Regel oder Richtschnur, nach welchem man sich hierinnen zu richten, giebet uns der alten Griechischen und Römischen Müntzen und Marmolsteinerne hinterlassene Bilder".

[2]) A. Krapp, ‚Die ästhetischen Tendenzen Harsdörffers', Berlin 1903, hellt dessen literarische Beziehungen belesen auf. Vornehmlich aus der italienischen Renaissance werden zahlreiche Quellen erbracht.

Digitized by Google

Gipfel dieser Entfaltung, die jetzt zuerst nach Deutschland herüberstrahlt. Auch in der Jesuitenästhetik, die ja überall mit so manchem Tropfen vom Geist der Suarez und Sanchez und Escobar gesalbt ist, behauptet der ‚Conceptismus' einen beherrschenden Platz, so in des Jakob Masen vielbewußter ‚Ars nova argutiarum'[1]). Schon die jüngeren Spanier, die sogenannten ‚Equivoquisten', haben dann jene allegorische Zweideutigkeit ausgebildet, die bald im deutschen Barock so erfolgreich um sich greift, teils wie bei den Nürnbergern: halb aus religiös-katholisierendem Antrieb, halb aus artistischem Wetteifer, teils wie bei den zweiten Schlesiern: aus Bedarf an erotischen Untertönen und curiösen Doppelbedeutungen, teils wie in Österreich: aus dem jesuitischen Verfahren mit esoterischem und exoterischem Sinn, das in der Zweiwahrheitenlehre der mittelalterlichen Kirche und dem Parallelismus von Aristotelischer Wissenschaft und christlichem Dogma seit Thomas von Aquino großartige Überlieferungen besitzt. Der fernere Lauf der emblematischen Literatur unseres Barockzeitalters führt in uferlose Breiten. Allein die allegorischen Titelkupfer vermitteln ihre Motive an die gesamte lesende Welt. Immer versucht man das Kantigste und das Begrifflichste in die malerische Ebene zu zwingen und dann noch das Flächigste, Linearste, Ornamentalste durch Worte auszuschöpfen ... Als Lessing nachmals im ‚Laokoon' all diesen Künsten den Kehraus tat, da hieb er nur die Auswüchse um: So rottete er die Begriffsmaler aus und die Bilderreimer. Er unterließ es aber, das Übel an der Wurzel zu packen. Mit schöpferischem Scharfsinn widerlegte er alle malerischen Praktiken der Beschreibungsdichter, nicht aber das malerische Sehen als solches. Dieses führt und narrt noch Winckelmann, Verfasser eines halb-barocken ‚Versuchs einer Allegorie', und nicht weniger Mengs und seine klassizistische Schule; hier wird oft noch eine Platonische Ideensphäre allegorisch ausgelegt und mit hanebüchener Nachahmungstechnik bearbeitet. Noch das Rokoko steht in solchem Horizont, der erst vom Sturm und Drang und dessen Lehrern zerschmettert wird.

Das allegorische Stilgesetz der Nürnberger, das bei allen folgenden Ausführungen in unserer Sicht bleiben muß, erheischt scharfe Zeichnung. Das barocke Gleichnis ist unendlich verschieden vom symbolhaften klassischen, in dem das Innere und Äußere, die Idee und der Leib in ein einziges Gebild eingeht. „Schwager Kronos" bedeutet nichts, so wenig wie Hölder-

[1]) Vgl. bes. S. 101 der Ausgabe Köln 1711.

Digitized by Google

lins Apollo; da ist kein begriffliches Vorher und kein bildliches Nachher, keine Schale für das äußere Auge und kein Kern für das innere; es ist, wie nach Goethes Glauben in der großen Natur: Mythengleich körpert die Gestalt ein Gesetz ein, das ihr Wesen und zugleich alle Wesen bindet, das sie dem Ganzen des Lebens einverleibt, nicht durch Allegorie einem bestimmten Punkt eines Geisterreichs zuordnet. Hier ist eine Gesamtstruktur zu erschauen, nicht eine Geheimverknüpfung zu enträtseln. Anders in der Nürnberger Allegorik: ‚Herodes, der Kindermörder' vergleicht sich einem gepeitschten Kreisel: „Ich hab nirgends keine Ruh, wie der Kinder runder Kreusel Von der Peitschen Krafft bekömt, sich verdrehet mit Geseusel". Solches Vorstellungsspiel erlaubt Andeutung und Analogie, keine Durchdringung zur Einform. Die Sonne heißt die „Himmelskertze" oder der „wachsbegilbte Ball', das Meer das „erboste" oder „aufgereizte Salz", die Fische „die kleine Schuppenrott" oder das „buntbeschuppte Meer"; kosende Tierbezeichnungen sind überhaupt häufig, von den „kleinen Honigvögelein" bis zum stolzen „Vogelfürsten" oder dem „schlanken Fröschefeind"[1]); Tränen sind die „nassen Kummertöchter", Augen die „keuschen Wangenwächter", Engel „deß Blauen Bürgerschafft", Teufel die „berauchten Geisterlein", Seide die „bunte Würmermüh" — alles mit bestimmtem Artikel, denn nirgends offenbart sich ein Weiteres in einem Engeren, sondern konkret alltägliche Dinge spiegeln sich in konkret aufgeschönten Formen: Konkret zugleich und doch nicht individuell, so bleiben die Körper auch im Reich der barocken Muse, nur tragen sie Galafarben und zuweilen hieratische Abzeichen. Noch alle Fürsten der himmlischen Throne werden durch Umschreibungen sagbar, sichtbar, greifbar gemacht ... Beim Klassiker ist alles Schöne und Geistige im Kunstwerk als solchem beschlossen; wie der Meister die Kunst herausgreift aus der Natur, so kann man umgekehrt aus dem sprachlichen Kunstwerk die Natur schöpfen; man braucht nur gerade und treu den unbefangenen Sinnen zu vertrauen. Der subtile Barockpoet stellt höhere Ansprüche: Es bedarf des geschulten Witzes und gespannten Spürsinns, um über die Brücken seiner Vergleiche zu wandeln. Belesenheit und Kennerschaft und Findigkeit tut not, um alle schlau verborgenen Pointen

[1]) Umschreibungen gleichen Stils, namentlich allegorische Vogelnamen aus Catull und Publilius Syrus zitiert Opitz im VI. Kapitel der Poeterei; überhaupt empfiehlt er gelegentlich der „zuebereitung und ziehr der worte" eine Reihe hochbarocker Praktiken, nur mit dem Zusatz „wenn es mässig geschiehet"; landläufig werden diese curiösen Sonderfälle erst in den 40er Jahren.

Digitized by Google

zu entdecken und alle arabeskenhaft umsponnenen Gleichungen aufzulösen. Was stellt sich ein naives Gemüt unter bunter Würmermüh vor? Selbst das „rundgefrorne Sommereiß" mag Nachdenken kosten. Der Trichter führt in der 2. Abteilung seines III. Teils auf fast 400 Seiten im Ganzen 539 Begriffe vor, zu denen er allegorische Verkleidungen entwirft, die in ihrer Verstiegenheit und Herbeigerenktheit uns schlechterdings wie Rätsel anmuten. Aber gerade die Entwirrung solcher Knoten, die Auslegung solcher Anspielungen, die Durchschauung solcher Hüllen, für uns ein Zeitvertreib und Verstandesscherz, gilt dem barocken Publikum als Hauptreiz aller Poesie, als Quelle des Vergnügens auch bei jedem anderen Kunstgenuß. Die ‚Frauenzimmergesprächspiele' ziehen aus solcher Auflösung von „Vexierfragen" und „Überschriften" unversiegliche Unterhaltung. Harsdörffer, der auch um der Belehrung willen die witzige Parabel liebt, rechtfertigt sich hier einmal mit einem Ausspruch des Alonzo Perez, daß Wörter die Einkleidung unserer Gedanken seien: nicht so sehr Leib als Schlupfwinkel, nicht der naive, sondern der kunstvoll gedrechselte Ausdruck der Seele. Und dem Leser des ersten Schäfergedichts wird vorweg erläutert, daß die agierenden Hirten Dichter, die Schafe Bücher, deren Wolle Gedichte, die Hürden Mußestunden zu bedeuten hätten.

Was uns am Nürnberger Stil bislang beschäftigt hat, liegt im Bereich des Zusammenklangs der dichterischen und der malerischen Sphäre. Nicht minder formenträchtig ist indessen die Durchdringung mit der Ausdruckswelt der Töne. Erst solcher weiteren Verwachsung entsteigt das rauschende Gesamtkunstwerk dieses Nord-Süd-Barock. Was die Wortkunst jenem zweiten Bündnis verdankt, ist wieder ein Doppeltes: Einerseits Veräußerung, anderseits Verinnerung. Veräußerung dank der Anpassung und Auslieferung an ein fremdes, mittelbares, zwangläufiges Formgesetz; Verinnerung dank dem Erlebnis des Schablonenentrückten, Schwebenden, Gestaltlosen, das nicht mehr ausschließlich in rhetorische Hülsen geschachelt werden soll. Dort die gefährliche Ernte einer sprachlichen Akrobatik, Klingklingelspiel und Lautfeuerwerk, hier segenreiche Saaten aus unzerpflügtem Erdenschoß, die unbewacht wuchernd sich fortranken dürfen, ohne an Schlagwortstöcke oder Gattungspaliere geflochten zu werden. Nürnberger Wortgeläut ist schon von Zeitgenossen oft genug verspottet worden; auch tiefere Schwächen verleugnen sich nirgends: Die beiden Ausdrucksmannigfaltigkeiten verqueren und durchkreuzen sich vielfach; das Dichterische und das Musikalische ergänzen und stützen sich oft nicht, sondern tun einander Eintrag,

Digitized by Google

indem die Sprache der Töne noch einmal Symbol werden läßt, was in der Idealität des Worts als solchen beschlossen sein soll — die nämliche Stilwidrigkeit, der heute etwan Max Reinhardt verfällt, wenn er alles, was durch den Schauspieler der Dichter spricht, durch die szenische Einrichtung an sich noch einmal sagt. Das Verdienst jener Schwesterschaft aber liegt in der ehrfürchtigen Abkehr vom Formalismus eines Allzuendlichen und Allzuirdischen, eines Abgezählten und Ausgerechneten. Birken läßt einmal, in der ‚Dannebergischen Helden-Beut', seinem Doppelgänger Floridan die pythagoreische Ahnung aufwallen, jedes Naturgeschehen in dieser Welt könnte die Auswirkung oder Stoffwerdung eines kosmischen Schalls oder Klangs sein, selbst die Bewegung der Gestirne. Und wo jetzt in Natur oder Seele ein jenseits sämtlicher Begriffe Wesendes dem menschlichen Bewußtsein vermittelt werden soll, langt man zumeist nach einem Gleichnis aus dem Reich der Musik. Hier enthüllen sich noch über- und außervernünftige Bezüge zu Höherem und Fernerem. Hier wird das geheimste Leben der Geister und Körper erlauscht. Hier vernimmt ein keusches Gemüt unmittelbar die göttliche Symbolrede der künstlerischen Form. Das ist, trotz allen Schatten, der Einbruch einer sonnigen und unbefleckten Wunderwelt in das gelehrte Bollwerk des poeta vates. Mag dieses Träumeland in Bälde grob geschulmeistert, gemaßregelt, entzaubert werden, ein durch keinen grammatischen Klebstoff zu bindender Schmelz bahnt sich von hier aus noch in die Werkstatt des ‚Reimisten' Eingang. Der Nürnberger Schäfer behorcht den Atem des Tiers und das Flüstern des Halms, er läßt alles Hasten und Wogen des großen Getriebs still stehen und preist das Leuchten und Beben eines Pünktchens. Er pinselt nicht nur alles meisterlich aus; er verleiht ihm auch eine neue Dimension. Nur zu flink ist er freilich nachher mit Normen und Gehäusen zur Stelle. Dennoch empfinden wir in guten Augenblicken über Putz und Tand und Scherz hinweg die schlichte Wärme der großen Natur.

Dichtung und Malerei, Dichtung und Musik, dieser doppelten Gemeinschaft entspringen also die zweierlei Grundkräfte des Nürnberger poetischen Stils: das trabend Theatralische und das zierlich Musikalische. Beiden wohnt der Wille zum Einklang im Gesamtkunstwerk inne, mag auch die halb Aristotelische, halb jesuitische Kunstanschauung die Glieder oft nur lose verketten. Das höchste Gut des Dichters bleibt auch für den Blumenhirten, ebenso wie für alle Söhne der bayrisch-österreichischen Theaterwelt, das Drama: die szenische Darstellung, in der Musik, Gebärde, Ausstattung dem

Digitized by Google

Wort zu Hilfe eilen. Und der ‚Trichter' erteilt nachdrücklich gerade dem Schauspiel die Sendung, jene Nachbarkünste zu gatten, als Quelle reichster Bewunderung und letzter Erhebung. Klaj, wesentlich Idylliker, als solcher im Kern lyrisch begabt und ein wenig episch, schafft im Rahmen der hier geforderten, indessen dem undramatischen Nürnberger Temperament nur in Zutaten und Bruchstücken zugänglichen Kunstform sein seltsam abseitiges Mysterium, diesen episch-lyrischen Irrblock, ohne Ahnen im Singspiel der Vorzeit und ohne Erben in der Oper und den halbschürigen Gattungen der Folgezeit; lässig und linienlos, Deklamation und Gesang, halb Melodrama, halb Oratorium, dank Dilherrs Vorschub auch in der Kirche vorgetragen[1]). Geistliches und Volksschauspiel leihen vierschrötige Gerüste, aus der halb berserkerhaft-pathetischen, halb epigrammatisch-geschliffenen Oratorik Senecas und der eintönigeren Gegenständlichkeit der Heinsius und Grotius werden mit findigem Geschick kostbare Behänge herbeigeschleppt. Die Fuge zwischen nördlichem Wortbarock und Bürgerbarock und südlichem Bildbarock und Kaiserbarock!

Noch einen allgemein barocken Zug lassen auch die Nürnberger nicht vermissen: Trotz allem Formenhunger und Farben- und Tönerausch sind auch sie dem Lehrhaften keineswegs abgeneigt, der Andachtsliederdichter Klaj so wenig wie der Prosakünstler Harsdörffer. Der gehämmerte und gefeilte ‚Florettstil' dieses Quevedo-Übersetzers hat der Lebenskunst der romanischen Hofschulen Anhang geworben und sogar den dem XVII. Jahrhundert geläufigen ‚Trincirbüchern', barocken Ausgaben der ‚facetiae mensae et aulae', seinen Zoll entrichtet. Freilich, Harsdörffer lehrt durch Bilder nicht Vorschriften, und wahrt die Haltung des Weltmanns, die vom Gelichter der beruflichen Kulturbeschreier oft erstrebt, doch stets verpöbelt wird. Auch seine Fabeln und Lehrgedichte, historischen Anekdoten und moralischen Erzählungen wenden sich nicht so sehr an das Urteils- als vielmehr an das Erlebensvermögen der Leser, sie bieten Fälle und Erfahrungen, nicht Grund- und Lehrsätze. Hart daneben aber, hierin ruht die einzigartige Naivität dieser idyllischen Geister, behauptet sich das Ethos des Spiels, in Kasualvers und Aufschrift, Rätselreim und Schäfergeplänkel. Frage-, Blumen-, Pfänderscherze sind täglicher Zeitvertreib, gestellte Themen werden in zyklischer Buntheit abgewandelt. Ein handgreifliches Denk-

[1]) Vgl. ‚Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens', hg. v. Th. Bischoff und A. Schmidt, Nürnberg 1894, 222 f.

Digitized by Google

mal solches Sinns ist auch der weitberühmte Irrhain zu Kraftshof[1]). Das Nürnberger Gesellschaftsspiel ist noch nicht höhere Freiheit im Schillerschen Verstand, immerhin urwüchsige Ungebundenheit einer unbefangenen Sinnlichkeit, mehr niederländisch-herzlich als südlich-pompös. Das spätere XVII. Jahrhundert hat hier lieber gehäuft und gesteigert als geläutert und vertieft. Ihrer rosigen Jugendreize beraubt geht die Nürnberger Grazie in alle spätere Barockdichtung ein, vorzüglich in die heroische, galante, curiöse des schlesischen Kreises.

[1]) Eine genaue, mit Bildentwürfen belegte, Beschreibung des Irrhains in Herdegen-Amarantes' ‚Historischer Nachricht...', Nürnberg 1744, S. 908 ff., wiederholt auch den Zeugenbericht Limburgers aus dessen ‚Betrübter Pegnesis': Hier wird jedes Stück der Anlage mit allegorischer Bedeutung ausgestattet; Kreuzwege, schlüpfriger Boden, tückische Schlangen, bescheidene Hütten, das mahnt an Erfahrungen unseres Weltwandels.

Digitized by Google

2. DIE POESIE DES NÖRDLICH-SÜDLICHEN

Klaj ist der ragende Meister des silberhellen Naturbilds, Mittler zwischen der anscheinend so absichtslosen Einfalt eines Hobbema und der betonten Ordnung des Poussin. Er pirscht auf alles Unscheinbarste, ein klassischer Impressionist, dem nur ein innerer Mangel an Herrschaft und Halt epochebedeutende Würfe vorenthalten konnte. Seine oft berufene Zeichnung des Wasserrads in der Pegnitzschäferei nimmt den subtilsten Miniaturen Schirmers und Hofmannswaldaus den Rang ab. Mit animalischer Überempfindsamkeit kost er die Schönheit aller Vegetation, wie Spee. Dieser kindlich gläubige Christ bleibt in seiner Zeit der würdigste Jünger und — Priester des großen Pan: Nicht Geßner und nicht Maler Müller haben diese Naturen in solchem Maß zu vermählen vermocht. Zwischen Reimgewind und Glockenspiel ist überall ein Fluten und Funkeln und Sprühen, das alles Einzelne mit allem Einzelnen verwebt, die flaumweiche und traumzarte, merkwürdig undurchgeistete und vielleicht sogar undurchseelte, und doch so innige und eindringliche Vision duftender Wiesen und summender Käfer, wie in den Versen an den Klee oder im lang nachhallenden Lindengedicht; staunendes Versunkensein zugleich und liebeverklärtes Hinsinken, schlechterdings heidnisches Schweifen der Sinne und doch so demutvolles ‚Frommsein' in voller Goethischer Bedeutung ... Dem wurzelhaften Idylliker der deutschen Mitte, diesem Idylliker weltliterarischer Geltung, ist als Führer im Leben und Gefährte im Dichten Harsdörffer verbündet, dessen Hauptaufgabe das Erzählen ist: die unterhaltende und lehrreiche, geschmackvoll zubereitete Anekdote, das witzige Bispel, die packende Skizze; zu Klaj verhält er sich ganz ähnlich wie der scharfsinnige, gewürzliebende, sentenziöse Lohenstein zum weicheren, glatteren, ritterlichen Hofmannswaldau ... Die heftigsten Impulse von seiten der Jesuiten und südlichen Arenabeherrscher verraten wohl die Werke Birkens; dieser breiteste und leichteste unter den Nürnbergern, in mancher Hinsicht höfischer Gelegenheitspoet, vereinigt menschliche Behaglichkeit mit künstlerischer Behendigkeit ... Die kleineren Geister treten durchaus die Spuren dieser drei Häupter.

Nürnberger Poesie ist alles andere als psychologisch oder problematisch. Dank diesem Mangel ist sie weitaus südlicher als Zesen. Dieser irrt Menschen suchend mit der Diogeneslaterne umher, vom dumpferen Geist vieler Zeitgenossen verspottet und verlacht, gleich dem Urbild der karikierenden ‚Diogena' der Fanny Lewald; er ist der Problematiker des reifenden Barock,

Digitized by Google

er wühlt und gräbt nicht nur nach neuen Versgebänden und Reimgebilden, sondern durchmißt auch alle Lebens- und Gesellschaftshorizonte. Die Nürnberger erschöpfen sich im Figürlichen und Bildlichen. Ihre Idylle, so feenzart sie lächelt, und ihr Spektakel, so weiträumig es wuchtet, bleiben mit manchem Grundzug in leerer Unpersönlichkeit und träger Beschaulichkeit verstrickt; selbst ihre religiöse Dichtung entbehrt des individuellen Antlitzes. Sie sind eben vornehmlich Händler und Frächter, keiner wirklichen Landschaft, keiner starken Überlieferung, keinem letzten Verhängnis zugeschworen. Sie schlürfen das Glück und die Erlösung der Form aus tausend Bechern, deren sie auf unermüdlichen Entdeckungsfahrten habhaft werden, und sie gießen über jeden Schauplatz, der sich darbietet, den arkadischen Schimmer ihrer Sommernachtsträume. Sie stilisieren, ohne zäh zu ringen, aber auch ohne grob zu tünchen. Sie rücken nicht einfach Sprödes und Schales aus hartem Tageslicht in bunten Lampenglanz, sie umspreiten und umstreuen Natürliches mit der Atmosphäre halkyonischer Heiterkeit; sie bemalen nicht nur, sondern tauchen bereits in räumliche Stufungen und Schattungen. Diesen Wurzeln entsteigt die betörende Macht ihrer Böcklinfarben ohne Böcklinseele, die rein körperhafte Gegenwart von Lenzhauch und Waldesdämmer und Morgentau, aller Opitzischen Naturschilderung gegenüber geradezu ein höherer Grad der Wirklichkeit. Die Überfülle des Sinnlichen und der Unterwert des Seelischen unterscheiden die Nürnberger Landschaft, das dichterische Gegenbild der großen niederländischen Koloristik, von den tonverwandten Gemälden des Minnesangs. . . . Der Wesensnerv solcher Idyllik durchwebt auch Klajs Mysterien, die öfters zur Einschaltung retardierender Zyklen von Genrebildchen Anlaß bieten. Auch im Gewebe der geheiligten Begebenheiten fesselt ihn nicht so sehr Schicksal und Seele als immer wieder das vertrauliche Kleinleben der stilleren Natur. Fast alle in der Physiologus-Literatur heimischen Tiere gehen hier um, teils auf irdischem, teils auf höllischem Schauplatz; auch Blumen und Kräuter genießen liebreicher Pflege. Das Schöne, für den künstlerischen Menschen Sinn- und Wertvolle, erschaut eben Klaj auch schon in dem von ihm geradezu mit Stifterischer Inbrunst umschwärmten Treiben einer weltbewahrenden Ruhe und räumlichen Winzigkeit, nicht ausschließlich im Gepräng und Fanfarengeschmetter etwan des Jesuitenschauspiels. In diesem Betracht verknüpfen ihn wahre Blutsbande dem Bürgerlich-Romantischen.

In Klajs Melodramatik nun betritt die unpersönliche, unpsychologische Idylle den weitesten Schauplatz. Ganz allgemein gelten auch hier über-

Digitized by Google

wiegend die irdischen Maße. Alle Himmel veranstalten zeremoniöse Huldigungen vor ihren Fürstlichkeiten, „Zebaot" selbst hält dem einziehenden Christus eine Preisrede, die Engel bringen Heilsprüche aus. Gott Vater trägt einen prächtig gestickten Rock[1]), seinem Sohn werden Violen gestreut und Ehrenpforten gebaut; alle Tugenden und Gnaden gehen hier unter geselligen Umgangsformen spazieren. Personen überschreien sich mit Prunk- und Schwungreden, dazwischen meldet sich der Dichter, zunächst die Redenden zum Handeln vorwärtsschiebend, dann kürzesten Wegs zur teueren Idyllenmalerei abbiegend. So sproßt neben der Lyrik ein spärliches Endchen Epik, nirgends ein Faden Dramatik. Klaj verrät nicht die leiseste Ahnung, wie Gemüt in Gebärde sich umsetzt, wie selbst im stilisierten Raum Reden und Händel drastisch sich entrollen. Stets ruhen die Hauptakzente auf dem Zuständlichen, den himmlischen Feierversammlungen und — dem eschatologischen Spukglauben des Zeitalters ebenso entsprechend wie der halbmittelalterlichen Orgiastik der Jesuiten, Neulateiner, Niederländer — dem höllischen Pechpfuhl. Hier pocht ein anderer Puls als das Danteske Sittenpathos des Gryphius. Rasendes Getümmel und figurative Bakchantik entfesseln groteske Reize wie nur die Höllenballette eines Burnacini. Am zügellosesten in dieser Hinsicht sind wohl die betreffenden Stücke der ‚Höllen- und Himmelfahrt': Alle lohenden Schrecken und schwälenden Schauer des höllischen Heers sind hier aufgeboten, Fieberkrämpfe lassen keinen Blutstropfen unerstarrt und kein Haar ungesträubt. Fauchende Glut und uferlose Scheußlichkeit und trotzige Gewalt kocht, zischt, siedet in diesen Szenen. Feuer- und Aschenregen, flammenspeiende Rachen, Ungetüme aus Pferde-, Ziegen-, Eulen-, Kröten-, Bären-, Katzengliedern, schuppiges Drachengetier und schwefelqualmende Moraste: Luzifers Hölle wappnet sich bei der Kunde von Christi Ankunft. In dieser Tönung entfaltet sich eine Reihe furioser Gemälde ... Gewiß bleibt solcher teils idyllischen, teils dekorativen, stets genrehaft gebundenen Phantasie das Seelische und Individuelle verschlossen. Dennoch ist sie nicht jedes Glaubens bar; sie fühlt sich einem Dogma untertan. Es ist noch nicht wie bei Brockes, wo einzelne Formen und Eigenschaften durch das in ihnen waltende göttliche Sein geadelt werden. Indessen, daß aus bloßen Körpern überhaupt Glück und Schönheit strahlt, das empfindet Klaj als den Wink eines göttlichen Wesens. Alles lobt seinen Herrn, aber nicht, indem es Weltgesetzlichkeit

[1]) Hier stützt sich Klaj allerdings auf eine Stelle des Sannazaro, die er übersetzt.

Digitized by Google

sichtbar einkörpert und das Ganze im Einzelnen gegenwärtig macht; überhaupt nicht durch Notwendigkeit, Maß, Unendlichkeit. Vielmehr entweder durch Lieblichkeit, Buntheit, Anregsamkeit oder auch nur durch Zweckmäßigkeit, Gesundheit, Tüchtigkeit. An den hohen Glaubensinhalten gemessen, sind alle diese Dinge freilich so gering, daß nur ein allegorischer Stil die Kluft zwischen so weltverschiedenen Größen zu überspringen vermag. Nur solche Zeichendialektik weiß barocker Oberflächenwirkung in weitesten Räumen Resonanz zu schaffen, in sanft gewiegter und geschaukelter Idyllik den Atem der Urkraft zu erkennen. Klajs beispiellose Harmonie von arkadischem und christlichem Geist ist die tiefste Wurzel aller Nürnberger Allegorik ... Zesen verkörpert dem älteren Geschlecht gegenüber den Willen zum höheren Typus; dem Nürnberger Menschentum fehlt solcher Veredlungsdrang: In einer beschaulichen Doppelwelt von irdischem Schein und überirdischer Bedeutung vermag das in sich verkapselte Metaphysisch-Religiöse das Sinnenleben nicht über sich selbst emporzuheben; in Wolken thront das Göttlich-Ideale und unten das Reich der Erscheinung geht eigener Ordnung nach, bis es von Gnaden des ewigen Lichts zum Spiegel des Unendlichen bestellt wird. Unfaustisch bis ins Innerste ist dieses dualistisch-allegorische Weltbild, und betrachtsam und weich sein Naturempfinden. Zweckmäßiges und Bequemes wird voll Liebe besungen. Allem dichterischen Affekt wohnt eine Art sanguinischen Enthusiasmus für alles Nutzbare bei. Ein Stein eines Reitplatzes trägt die betriebsfrohe Aufschrift: „Mich tritt des Ritters Fus, ich helff' ihm bald zu Pferde, So dienet hohem Stand das niedrig' auf der Erde". Das ist Freude am Zweck, an der Ordnung, an der Leistung; Arbeitslust und Wetteifer, ein Stück rationalistischen Weltgefühls: Rationalistische Gleichheit vor der Pflicht alles Seienden; Unverdrossenheit, seinen Platz zu füllen, sei er hoch oder niedrig. Der rationalistische Glaube Luthers ist freilich durch niederländische Behäbigkeit verdiesseitigt, aber doch heiter und herzlich bewahrt, voll naiven Anteils am Segen alles Wachsens und Blühens, Säens und Erntens. Da ist Liebe zum Geselligen und Gefälligen, Furcht vor Winter und Witterungsunbill und Abneigung gegen das Finstere, Schroffe, Starrende der Landschaft. In allem Ergötzen schwingt das Wohlgefallen an der Förderung fremden oder eigenen Wohlstands. Doch überall das Schwelgen in der Süße des Augenblicks und der Schöne des Besonderen, das zu allem einzelnen Form- und Körperhaften das barocke „Verweile doch" spricht, lockend und sehnend und beschwörend. Gerade Klaj leiht mancher Szene

Digitized by Google

aus solcher Stimmung den Schmelz einer wehen Vergänglichkeitsmelodie, etwan dem Springbrunnenidyll, das in verdüsternden Dämmerton ausklingt: „Sie schauren, betrauren und fürchten bereit die schneyichte Zeit". Auch hier wirkt die Besinnung auf die Grenzen des Diesseits nur Steigerung seines Glanzes und Glücks; das Flüchtige wird köstlicher, der Garten traulicher durch das Bewußtsein, das hinter ihm endlose Ödnis geistert.

Und nun zur musikalischen Seele der Nürnberger Dichtung! Auch hier überwältigend schwere Ausbeute an hochbarockem Gut! Hier wird die äußerste Gelenkigkeit der artistischen Sprachbeherrschung erworben, und gleichzeitig die formalistische, eklektische, dem Muster- und Gattungsmäßigen ergebene Manier durch einen freieren Ausdruck bereichert und überholt, der den alten Kontur mit zarterem Licht umspielt, die alten Szenen mit sublimerer Tönung überschüttet, in das alte Geheg kühnere Weiten hineinragen läßt... Anregungen zur Onomatopoesie gibt nach Opitz (und dessen Theorie im VI. Kapitel der Poeterei) vornehmlich Zesen. In Schottels ‚Verskunst' sind die Klangwörter sogar von den Betonungsregeln ausgenommen. Aus früherer Zeit ist in Sonderheit des Plavius zu gedenken. Friedrich von Spee liebt Tönendes und Dröhnendes, sein „Herze kracht" und immer wieder ballt sich „All Sang und Klang, all Ton und Schall, all Glanz und Knall" zum Preis der Allmacht, der eben diese feierlich gerundeten Vokale den würdigsten Weihrauch streuen:

Fast alles voller seiner Macht
Laut überall erschallet,
Das Meer in steter Wellenjagd
Mit Brüllen weit erknallet.

Solche Prägung ist seit den Keimen und Ansätzen in Opitzens, des urwüchsig Musikbegabten, Dichtung an verschiedenem Ort im Erwachen, auch in geistlichen Gefühlsergüssen. So singt Fleming sein Lied der Zuversicht:

In allen meinen Thaten
Laß ich den Höchsten rathen,
Der alles kan und hat;
Er muß zu allen Dingen,
Sols anders wol gelingen,
Selbst geben Rath und That.

In Nürnberg ist es vorab Klajs niederländisch-neulateinischer Spieltrieb und Birkens Leidenschaft für romanische Wimpel und katholischen Brokat, die alle Übrigen fortreißen. Alle Arten von Klangzierat werden liebhabermäßig gehegt, Sonette und Madrigale wetteifern in verschlungensten Reimgebänden. Gerade der Reim ist Zesen gegenüber bunter und erfindungs-

Digitized by Google

reicher, die Schnörkel schmiegsamer, die Fügungen beweglicher[1]). Tauchen bei jenem Minnesang-Motive empor, so stellen sich nun Künste Konrads von Würzburg oder Gottfrieds von Neifen ein. Da sind einmal die Familien der allitterierenden Verba, die als fertiger Aufputz bereit hängen: fünken-flinken-blinken, säuseln-bräuseln-kräuseln, schimmern-wimmern-glimmern, zittern-flittern-splittern und viele ähnliche, und dann die Bündel der begriffsleeren Schallnachahmungen, wie schirelieren-flirelieren-tirelieren, klappern-plappern-pappern, krekken-kerekken-quekken, witzschern-zitzschern-zwitzschern und andere. Dank solcher Technik bringt es Birken zu den Versen:

Wann Schäfertrifften trifft das Ruffen frecher Treffen,
Der Waffen Puff und Paff, pfeifft unsere Pfeiffe? Nein!
Das Hoffen äffet offt, offt trifft es trefflich ein,
Drum hoffet, Hoffen wird nicht mehr den Frieden äffen.

Auch Klaj begleitet seine Idyllen mit nicht geringerem Orchester:

Der kekke Lachengekk koakset, krakkt und quakkt,
Des Krüppels Krükkenstokk krokkt, grakkelt, humpt und zakkt,
Des Gukkuks Gukken trotzt dem Frosch und auch der Krükke,
Was knikkt und knakkt noch mehr? Kurz, hier mein Reimgeflikke.

Harsdörffer, markiger Erzähler und blutarmer Lyriker, bietet nur vereinzelte Fälle zwangloser Nachahmung:

Des Baches Wasserstraß rauscht in dem Sauselgießen:
Es schläfert das Geschlürf die lassen Hirten ein.
Des Flusses Lispelschoß schließt unsrer Augen Schein,
Und will durch nassen Kies das Schäferspiel versüßen.

Solche Tonmalerei hat nichts zu schaffen mit der dialektischen Ornamentik des Marinismus, Gongorismus, Euphuismus; gerade deren deutsche Nachtreter sind mehr den grammatischen als den musikalischen Werten zugetan, wie denn auch im jüngeren Schlesien vom gesamten Nürnberger Formen-

[1]) Der mächtige niederländische Einfluß in Nürnberg ist seit Bischoff, Stachel, Franz u. a. leicht zu überschauen. Er scheint mir auch in musikalischem Belang bedeutsam. Die kunstreiche Tonmalerei der niederländischen Kontrapunktisten des XV. und XVI. Jahrhunderts ist übrigens schon vorbildlich für die Vokalmusik der italienischen Madrigalisten; selbst Orlandus Lassus ist ein Erbe Josquin de Près' und dessen Schülers Jannequin: Vgl. E. Istel, ‚Die Entstehung des deutschen Melodramas', Berlin und Leipzig 1906, 42 ff.

Digitized by Google

schatz eben die musikalischen Errungenschaften am spärlichsten fortwuchern. Der hier an krassen Übertreibungen veranschaulichte Manierismus ist also von der Fischartischen Rabelais-Praktik der Homonymenhäufung ebenso sauber zu sondern wie etwan von den Wortspielen des Renaissancedramas, namentlich in englischer Zurüstung. Wie überraschend musikarm sind doch manche subtile Gefüge Weckherlins, und wie trostlos musikverlassen Verse wie folgende aus Andreäs ‚Geistlicher Kurzweil':

Ohn Kunst, ohn Müh, ohn Fleiß ich dicht:
Drum nit nach deinem Kopf mich richt.
Bis du witzst schwitzst spitzst schnitzst im Sinn,
Hab ich angsetzt und fahr dahin;
Bis du guckst buckst schmuckst druckst im Kopf,
Ist mir schon ausgeleert der Topf;
Bis du flickst spickst zwickst strickst im Hirn,
Ist mir schon abgehaspt die Zwirn.
Gfällts dir nu nit, wie ich ihm thu,
Machs beßer: nimm ein Jahr dazu.

Der Unterschied liegt jenseits aller Metrik. Auch Hofmannswaldaus flüssige Abwandlungen bleiben ein wesentlich verständiges Spiel der Erfindungskraft:

Ich liebe, du liebest, er liebet das lieben,
Was liebet, wird alles vom lieben getrieben,
wir lieben, ihr liebet, sie lieben zusammen,
Drum kommet, ihr Nymphen, und kühlet die Flammen.

Die treueste und wahlverwandteste Nachfolge erblüht wahrer Klangkoloristik im sächsischen Kreis, weniger bei Fleming als bei so reizsam-wuchtigen Köpfen wie Stieler und Finckelthaus, vor allem aber bei David Schirmer, diesem mächtigsten Pfeiler südlicher Kunst zwischen Nürnberg und Schlesien. Er verrät nicht nur die ihm durch Fleming und andere vermittelte italienische, sondern auch Zesensche und Birkensche Schule, wenn er beispielshalber in einem Reihen zum Geburtsfest Johann Georgs I. dem Part der „Mannheit" folgende Verse gibt:

Wo Tarantantara die Thäler durchgerissen,
Da hat dein großer Muth
Mit redlichem Gewissen
Die schöne Lust gehabt an seiner Feinde Blut.
Wo man jetzt Lärmen blies
Und sich drauf hören ließ

Digitized by Google

Das summende Brommen
Der Trommeln, da hast du, zu kommen,
Entklommen, kein furchtsam Bedenken genommen.
Der starke Donnerschlag der ird'schen Götter hier,
Das war dein Freudenspiel und deines Heeres Zier.
Das Erstaunen
Der Kartaunen,
Das Rasseln
Und Prasseln
Der tödtenden Freier,
Das Sausen
Und Brausen
Der Schwefelgluthspeier,
Das schützende Blitzen der nebligen Feuer,
Das krachende Lachen der Städtebezwinger,
Das knallende Schallen der Lüftedurchdringer
Hat deinen frischen Muth erweckt.

Solche artistische Gestaltung erwirkt weiter auch eine höhere Idealität, wie sie gerade angesichts der inhaltlich so gewichtigen Gegenstände der religiösen Sphäre vonnöten ist. Sie steckt eine Grenze zwischen Künstlerischem und Hieratischem. Sie gründet gleichsam ein eigenes Zeremoniell, eine Zone ästhetischer Esoterik, in der eben die sprödesten und stofflich schwerstbeladenen Vorstellungen durch die dekorativste Formenpracht entstofflicht werden; und wo Motiv wie Form übernommen wird, bezeigt die Rezeption ihren Schöpferwillen in Nach- und Überformungen. Solches Ursprungs ist die Stilisierung der Gryphiusschen ‚Hölle' und Lohensteinscher Passionsbilder. Klaj legt in seine ‚Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi' vor dem Aufschweben des Gottmenschen in den Himmel zur Vorbereitung des Wunders eine Folge paradiesischer Idyllen ein; darin Verse wie diese:

Die Blätter vom Wetter sehr lieblichen spielen,
Es nisten und pisten die Vogel im Kühlen,
  Es hertzet und schertzet das flüchtige Reh,
  Es setzet und hetzet durch Kräuter und Klee.
Es kirren und girren die Tauben im Schatten,
Es wachen und lachen die Störche in Matten,
  Es zitschert und zwitschert der Spatzen ihr Dach,
  Es krächtzet und ächtzet der Kranniche Wach.
Es schwirren und schmirren die Schwalben in Lüfften,
Es klingen und springen die Adler in Klüfften,

Digitized by Google

Die Lerch trieriret ihr Tiretilier,
Es binken die Finken den Buhlen allhier.
Die Frösche coaxen und wachsen in Lachen,
Rekrekken, mit strekken sich lustiger machen,
Es kimmert und wimmert der Nachtigal Kind,
Sie pfeifet und schleifet mit künstlichem Wind.

Freilich kann solche Kunst auch Törichtem und Kindischem nicht stets entfliehen. Sie ist nicht wählerisch aus geistigem Mittelpunkt, und unbesorgt gebraucht sie die gesamte Welt als Bilder- und Symbolspeicher für Genrestückchen mit Musik. Auch ist die Sprache noch zu großem Teil instrumental gewertet: nicht so sehr eine Göttin, der man selbstverleugnend dient, als eine feile Tänzerin, die sich gehorsam zu Reifensprüngen, Tarantellen, Sarabanden abrichten läßt. Die Nürnberger brechen hier Fesseln und zertrümmern Gehäuse. Sie entblößen den Sprachkörper, der unter Opitzens Szepter in steifer Uniform geschmachtet hatte. Es ist nicht mehr verwehrt, zudringlich Hand an ihn zu legen. Es ist aber erst jetzt verstattet, seines natürlichen Wuchses inne zu werden. Und einer Zeit der dichterischen Armut und Wüste ist das Aufreißen und Ausbreiten näher als das Begrenzen und Beschneiden. Nürnberger Virtuosität befähigt das Wort zu Edlem und zu Nichtigem: Es ist sowohl imstand, als hohle Schelle zu tönen, als auch über alle logische Beziehung und allegorische Bedeutung hinaus Stimmung und Traum und Ahnung zu verkörpern: Energie des heraufziehenden Hochbarock, bei den jüngeren Sachsen und den zweiten Schlesiern [1]).

Der geistlichen Dichtung zinst Klaj nicht nur in seinen Oratorien und seinen zwei Erstlingshymnen auf die Geburt des Erlösers, sondern auch in kleinerer Münze, so in fünf ‚Andachtsliedern' und einer Reihe von ‚Weihnachtsgedichten'. Auch hier das Tändeln mit Gleichnissen, Prassen mit Beiwörtern, Häufen und Haschen der Steigerungen und Wiederholungen, wütender Farbenrausch im mystischen Schwulststil der Barlaeus und Balde. Den nämlichen Vorbildern ist wohl das überschwengliche Preislied auf

[1]) Gleich diesen Galanten lieben die Pegnitzschäfer scharfsinnige Erörterungen über das Wesen der Liebe. Schablonenhafte Einfassung des Schönen in Marmor, Purpur, Elfenbein. Zärtliche Aufputzung nützlicher Dinge, wie der Papier- und der Drahtmühle im ersten Schäfergedicht: „Mit Nutzen erfreulich!" Antithetische Zubereitung. Langatmige Umschreibung von Tageszeit und Witterung. Wortgewaltige Aufzählung und Abwandlung. Im Dramolett sind solche Übereinstimmungen noch dank gleichen Quellen und verwandten äußeren Bedingungen verstärkt.

Digitized by Google

Maria, desgleichen die süßlinden Wiegen- und Kinderverse zuzuschreiben. Klaj überbietet noch das Schwärmerischeste und Schwülste bei Fleming, Heermann, Gryphius. Er taumelt zwischen absichtlich verdunkelten Allegorien. Christus erscheint ihm unter den herbeigezwungensten Gestalten, sogar als leibhaftiger Pelikan. Wie Opitz, Fleming, Zesen, Schottel versucht er sich auch an einem prosaischen Ring von Betrachtungen über die Passion ... Überhaupt ist der religiöse Sinn der Blumenhirten in stetigem Wachstum begriffen. Das Zeichen des Ordens wandelt sich von der Pansflöte zur Passionsblume. In Sonderheit der vielumbuhlte Birken opfert sich, vorzüglich in späterem Alter, asketischem Gebet und verzückter Jenseitsanschauung. Diese Frömmigkeit bleibt geschmeidig und verträglich. Vielfach durchbebt sie ein sanftes Naturempfinden ... In Harsdörffers ‚Heraklitus und Demokritus', oder in seinem ‚Nathan und Jotham': einem Kompendium von ‚Lehrgedichten', will sagen Fabeln und Parabeln, oder in seinen ‚Hertzbeweglichen Sonntagsandachten': Prosagebeten, die durch sogenannte Andachtsgemälde ergänzt und durch geistliche Lieder beschlossen werden, überwiegt noch die lutherisch-lehrhafte Geradheit den suggestiven Schwung jesuitischer Überredungskünste. Heißer, ekstatischer, barocker wogt schon sein Teresa-Auszug. Spruch 16: „Die Seele, welche GOtt liebet, sihet nicht auf liebliches Belieben, sondern hat ihren grösten Lust, durch viel Leiden GOtt gleich zu werden". Oder 70: „Wir sollen uns bemühen, daß unser Wille in GOttes Willen verwandelt werde". Und ganz im Geist der duldenden, eigener Qual frohlockenden Zerknirschtheit solches Christentums 98: „Je mehr man Reue über die Sünde hat, je mehr spürt man die Gnade GOttes". Ein Teil des hohen Lieds wird in ein blumiges Gewind von Anspielungen und Verkleidungen geflochten. Auch in seiner geistlichen Lyrik bewährt Harsdörffer einen virtuosen Conceptismus, die Stampfung und Schachtelung intellektueller Beziehungsfülle zum kantigen Bild und die Bindung an schillernde Allegorismen; aus diesem sinnlich-ideellen Doppelschein trägt ihn dann nur ein kurzer Schritt in den Dualismus der katholischen Liturgik. So besingt er die christliche Liebe unter dem Gleichnis des Bienenlebens, die christliche Erleuchtung als Morgenanbruch, den tugendhaften Wandel als Schäfertreiben. Spanisches Seelentum, die Mutter solcher Formeln und Formen auch des deutschen Barock, spricht sich hier aber auch im Ethos aus: Spanische Krampf- und Wundenerotik, spanische Selbstabtötung und Gefühlsstarre verkörpert sich in grellsten Lichtern und härtesten Linien, geradezu nach dem Stil des späten Scheffler:

Digitized by Google

Hier, O Herr Jesu, reck und streck,
hier trenne, brenne, plage,
hier reisse, schmeisse, quäl und schreck,
Doch daß ich nicht verzage:
Was meine große Sünd verschuldt,
erwerbe deiner Marter Huld:
darauf ichs sicher wage!

Das Nürnberger Barock, holdester Schönheitstraum und heiterstes Ruheglück, lieblichstes Erdenfest und köstlichste Schmuckschale, schattigste Stille und freieste Muße und reichste Gesellung, stiftet Versöhnung und Gemeinschaft nicht nur zwischen dem bunten ‚Schauplatz' und der steifen Sprachpolizei, zwischen südlicher Triumphtheatralik und nördlichem Stillleben, zwischen spanisch-italienischer Renaissance und niederländisch-deutschem Humanismus, sondern auch zwischen dem öffentlichen, zugleich an Hof und Masse gerichteten Kaiserprunkspiel und dem in Ausdruck und Empfindung gleich eigenwüchsigen, bis zur Verzerrung und Vergötzung aufgereizten Subjektivismus der nunmehr auch in die Dichtung einströmenden Mystik. Aus diesem Werk spinnen sich seelische und formhafte Stränge nach allen Polen: Es ist die festeste Klammer, die Südbarock und Nordbarock verbrückt.

Digitized by Google

IV. KAPITEL

DAS NAIV-ANAKREONTISCHE: SACHSEN

1. VAGANTEN UND SCHOLAREN

Der nächste, überwiegend lyrische Barocktyp, der naive, anakreontische, ist weder Ablage noch Fortsetzung der ersten, des Zesischen und des Pegnesischen, vielmehr ein frisches, unbefangenes Abschweifen von der staubigen Heerstraße der Opitzianer nach blumigeren Triften und wilderen Schluchten. Auch er tritt nicht in Widerspruch oder auch nur in Wettbewerb zu dem, was den theoretischen und technischen Grundbestand seiner Formkunst bildet. Überhaupt kennt das Jahrhundert zwar viele stetige Entwicklung, aber so gut wie keine schroffe Umwälzung. Der Undank späterer Geschlechter, die gerade ihren eigenen Nähr- und Pflegeeltern rücksichtslose Fehden liefern, fehlt vollständig in einer Zeit, die alles Ursprüngliche als solches überhaupt nicht wesentlich bewertet, und die darum von einer Originalität um jeden Preis nichts weiß. Im Gegenteil sucht jeder möglichst lang den Anschein festzuhalten, als schritte er die Wege anerkannter Vorbilder. So wurzelt die nach Weite und Dauer bewunderungswürdige Nachwirkung Opitzens in der Voraussetzung, daß einem Kern von Regeln und Reformen durch vielseitig begabte Jünger unablässig neue, ergänzende und umbildende, Varianten hinzugefügt werden; dank solchem pietätvoll gehegten Wachstum bleiben jene Satzungen, verbessert und verjüngt, wenigstens in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der hastig vorrückenden Zeit gerecht. Vorzüglich ist es da ein Schwarm besonders sächsischer, in Leipzig und Hamburg versammelter junger Dichter, die Opitzischer Kunst Geschmeidigkeit und Anmut, Fülle und Festigkeit, Weltfrömmigkeit und Volkstümlichkeit leihen. Die Hälfte alles späteren Ruhms und breiteren Ansehens des Schlesiers ist ihr Verdienst, namentlich Flemings. Enger als irgend anderswo sind Frühbarock und Hochbarock an dieser Stelle verwachsen. Indessen können wir uns im Knäuel dieser Mischungen, Spaltungen, Impfungen, Pfropfungen nur dann zurechtfinden, wenn wir die Pole der Bewegung im Auge behalten, wenn wir zuvor die Gegensätzlichkeit im Kräftespiel der beiden Lebensformen ausgemessen haben.

Digitized by Google

Der antikisierende Opitzianer schaut die Natur scharfsichtig und gelehrig an, aber im Grund immer Baconisch-Cartesianisch, mit der Waffe des Technikers und Polytechnikers, nur bis zur nächsten Formel, nur bis das Schema eingeschaltet ist, das dann mit unentrinnbarer Genauigkeit die Gedächtniswalzen der klassischen Beredsamkeit abspult. Der Blick des Kinds, das staunend und wissensdurstig allem Eigentümlichen folgt, in jeder Richtung ausspähend, hinter jeder Hülle ein Rätsel, an jeder Fuge eine Offenbarung witternd, diese einfältige Schau ist hier nirgends erreicht. Zäh drückt scholastische Schablone und humanistischer Ballast auf Religion, Philosophie, Naturlehre. Noch nirgends keimen saftige Primäraffekte. Man hat das erste darstellerische Werkzeug errafft und ebenso dürftig gebaute wie üppig behängte Bühnenverschläge gezimmert. In Sonderheit die menschlichen Figuren wachsen niemals aus der Fläche heraus; sie turnen und tanzen nach einem Uhrwerk von Einfall und Sentenz, sie wandeln und handeln nicht wie atmende Geschöpfe mit Herzen und Hirnen. Der Dichter imitiert und räsonniert, er spielt nicht mit und leidet nicht mit... Es währt geraume Zeit, bis man um die Dinge herumgehen lernt. Geraumere, bis man sich über sie zu erheben, will sagen ihrer Stofflichkeit zu entledigen vermag. Begreiflich, daß ein Mensch, der unter Steifköpfen und Steifbeinen zuerst so etwas wie zu fliegen wagt, darüber die Sicherheit seines gesunden Gangs einbüßt: der Fall Zesens. Die Sachsen unternehmen einen zweiten solchen Flugversuch, besser gerüstet und bescheidener gemut: eine Bereicherung, Erweichung, Verpersönlichung. Auch hier beginnt ein Abschnitt neuer Formveredlung und -eroberung, ein anderer Typus des Barocken, neben Zesen und den Nürnbergern.

Fleming schleppt schwer an Opitzischem Gleichniskram, religiösem Formelkanon, italienischem Schäfergerät; doch weiß er sich in diesem Harnisch so stolz und frei zu tragen, noch unter solcher Maske sich so innig und vertraulich mitzuteilen und so leidenschaftlich zu bekennen, daß wir, wie häufig bei Gerhardt und zuweilen bei Gryphius und Dach, in dieser seelenklaren Reife alle künstlerischen Werte der formensuchenden Epoche vor dem gesamtmenschlichen Sehnen und Vollbringen verblassen wähnen.... Die verbündete Dichtung der Brehme und Finckelthaus, Homburg und Schwieger, Schoch und Greflinger, Wasserhun und Voigtländer ist pausbäckig geschwellt von sattelsicherem Studenten- und Vagantenton, von Kneipenulk und Rundaschall. Eine gewisse unhöfische Haltung, dem XVI. Jahrhundert und der volkstümlich-lehrhaften Literatur (Andreä, Ring-

Digitized by Google

walt, Sommer) wohl bewußt, vom rauh Grobianischen bis zum ätzend Misogynen, wird gewahrt, gepflegt, überboten. Romanisches Hirtengewand ist nirgends gemieden, doch oft ironisiert. Hechelnde Epigrammatik fehlt keinem einzigen. Das ‚Synenthusiazein' dieser harten Kumpane ist viel weniger zart-empfindsam als die Geselligkeit der schönseeligen Kränzchen Zesens. Eher ist es dem Brauch der halb-humanistischen Renaissance-Klüngel verwandt, in denen das Gesellschaftslied der Opitzianer blüht. Umgang und Unterhaltung hat hier nichts von der persönlichen Bewegtheit wahren Takts in allen Lagen der Freundschaft und Brüderschaft. Die Gastlichkeit von Stammtischrunden, deren offener Tisch auch Fremde und flüchtig Bekannte vereint, bedingt die Sitten. Fast jeder Leipziger schreibt seine ‚Sauff-Lieder'. Nicht selten fallen Dialektworte, bei Voigtländer und Greflinger, noch mehr bei Schoch, der ja in seine Studentenkomödie unverfälscht bäuerliche Auftritte einmengt, auch lyrisch das „fröhliche und unsorgsame winterische Bauer-Leben" feiert; dennoch wehrt er, gleich mehreren Gefährten, die nähere Gemeinschaft mit der Sangeskunst der Dorfschenken, Bierbänke, Wachtstuben stürmisch ab: Noch solches Burschentreiben verhehlt nicht den exklusiven Grundzug alles nördlichen Literatur-Barock . . . . . Bar aller Rührung und Zagheit ist ihr Verhältnis auch zum Krieg. Die Opitzianer blasen hier heroische Fanfaren; sie schwelgen in großwortiger Ausschmückung der Ideale Ruhm, Mannesmut, Unsterblichkeit. Zinkgref singt Variationen über die Elegien des Tyrtaios, so die viel berufene „Vermanung zur Dapfferkeit"; stoische Tugend der Antike wird prahlerisch aufgezäumt und rednerisch totgehetzt:

Kan er nit fechten mehr, er doch mit seiner Stimme,
Kan er nit ruffen mehr, mit seiner Augen Grimme
Den Feinden abbruch thue, in seinem Heldenmuth
Nur wünschendt, daß er thewr verkauffen moeg sein Blut.

Besser trifft Weckherlin die dreinschlagende Landsknechtsart, die er patriotisch verklärt. Fleming fängt jugendliche Flammen, wenn er, wie in der Elegie „An sein Vaterland", geschrieben auf der Reise durch Zirkassien, in solchen weiten Urgefühlen webt. Bitter betrauert er die heimische Zwietracht, die sich den fremden Horden ausgeliefert hat, in einem Sonett über die „Enderung und Furchtsamkeit itziger Deutschen":

Deß großen Vatern Helm ist viel zu weit dem Sohne.
Der Degen schändet ihn. Wir Männer ohne Mann,

Digitized by Google

Wir starcken auff den Schein, so ists ümm uns gethan,
uns Nahmens-deutsche nur. Ich sags auch mir zum Hohne.

Auch Finckelthaus schafft hier sein Bestes. Bei Brehme, Greflinger und Voigtländer das forsche, in allen Sätteln gerechte Vagantenblut. Vergleicht man die Darstellungen der Opitzzeit, dann erweist sich dieses Kriegertum durchwegs viel unpathetischer und realistischer, ebendarum viel unmittelbarer, mehr auf die echte Spannung als die angenommene Gebärde eingestellt, arm an antikem Pomp, voll des schlichten Trutzgeists des Lutherlieds, wie er auch in den weniger literarischen christlichen Feldliedern wohnt. Und die ‚Geharnschte Venus' vollends verkörpert auch klassisch den Schwung des alten Reitersangs.

Freizügigkeit und Nackensteifheit wahren auch die Höflinge unter den Sachsen. Lieber die grobe Magd von gelassener Geradheit als die gezierte Mamsell von geblähter Fadheit. Witzige Pointen und hurtige Situationskomik überall. Kern aber bleibt die männliche Empfindung, nicht die theatralische Aufmachung. Verinnerlichend strebt gesunde Einbildungskraft und ungeheuchelte Teilnahme vom flächig-starren Szenenbild zum grenzenlos-wogenden Gehalt.

Zesen ist ein tastender Aufbruch, Nürnberg ein spielerisches Bosseln, Breslau die virtuose Fülle auf gegebenem Niveau. Die Leipziger Dichtung und ihre Gefolgschaft bedeutet ein strauchelndes Höhenwandern, reich an Entdeckungen und Ausblicken. An die Seite der Gelegenheitsdichtung tritt hier und dort bereits Bekenntnisdichtung. So ergeben sich vorerst fruchtbare Zwitterformen; der edelsten unter ihnen wird unser zweiter Abschnitt gewidmet sein....

Fleming ist das Urbild alles sächsischen Barock; der Dichter ungestümen Tatendrangs, ehrfürchtig-trotzigen Persönlichkeitsbewußtseins, frommer Einkehr; zugleich ein früher Meister Petrarchischer Dialektik und Rhythmik, in Festpoemen, Sonetten, anakreontischen Oden voll titanischer Spannung und arkadischen Leichtsinns zugleich. Der religiöseste Künstler der Gilde, alle Empfindung aus Lutherischen Brunnen schöpfend. Indessen weder ein rationalistisch unter-barocker Protestant wie Rist noch ein gotisch überbarocker wie Gryphius; der Glaube ist ihm nicht bloß sittliches Rückgrat wie jenem noch Unendlichkeitsahnung und Erhabenheitswille wie diesem, vielmehr ein wahrhaft gesamtmenschlicher Affekt. In keinem einzigen Barockmenschen ist Luthertum und Künstlertum harmonischer verschmolzen.

Digitized by Google

Einfältig und treu, heiter und kriegerisch, ist Flemings frohe Weltkindschaft nicht minder von himmlischer Liebe geadelt wie sein schweres Grüblergeblüt. Lutherischer Geist läßt ihn die Wirklichkeit in ihrem unverkümmerten und unverschönten So und nicht anders sein mit brüderlicher Lust umarmen, läßt ihn aus Stürmen dunkler Brünste immer wieder zu seinem lauteren Selbst sich retten, läßt ihn das Ganze seines Werks in architektonischem Formertrieb und in verantwortungsbereitem Pflichtgefühl gestalten wie nur einen Mystiker. Und in und über allem rauscht der Päan einer freien Jugend an das Leben, in den dann der gesamte sächsische Chor schäumend und schwärmerisch einstimmt; Fleming schlägt hier die Melodie Stielers und Günthers an ... Die Seele dieses christlichen deutschen Ritters, von Huttenschen Malen gezeichnet, hängt fest und keusch an ihrem Volk und Vaterland: Nichts Reineres in dieser Zeit als das Sonett ‚An Deutschland' und die sehnenden Grüße aus östlicher Ferne. Männlich und herzlich ist sein Du zu Menschen und Dingen, einsamen Gemüts und geselliger Form, Lutherisch stark zugleich und humanistisch klar und renaissancemäßig leicht. Nicht Exotismus lockt ihn in die Weite, sondern Erdenfrommheit und Schöpfungsliebe, gleich den deutschen Entdeckungsfahrern des originalitätssüchtigen XVI. Jahrhunderts: Balthasar Springer und Hans Staden, Leonhard Rauwolf und Ulrich Schmidel. In seiner Koloristik gattet sich verjüngte Anakreontik mit ersten Früchten des Guarini und der Manieristen. Töne des deutschen Volks- und Kirchenlieds verstummen nie, zwischen Narzissen und Zypressen lugen Veilchen und Himmelsschlüssel, geschniegelte Ballettstrophen wechseln mit ländlichem Tanzgesang. Der Flemingschen Körperbeseelung und Umweltzeichnung ist außer Schirmer keiner der in Sachsen Ansässigen ebenbürtig[1]. Seine Erotik bleibt trotz allen Rauheiten und Kanten fast stets bestrickend liebenswürdig, in jeder Faser echt und heiß, den jäh emporwallenden Schwung des Augenblicks rasch ausströmend, nicht wie bei Gryphius durch Betrachtung gebändigt und durch Selbststreit gebrochen. Wie Stieler ist auch Fleming in den Mittellagen der Erregung besser heimisch als auf den Gipfeln. Auch sein Galantes ist meist kindlich, das Ironische burschenhaft herausplatzend, das Epigrammatische mehr ausgelassen als schneidend. Einzelnes aber erschüttert durch unvergleichliche Fülle, Wahrhaftigkeit und Innigkeit einer den ganzen Menschen und diesen besonderen Menschen besitzenden Bewegung. Den Ausdruck

[1]) Vgl. bes. Konrad Unger, ‚Studien über Paul Flemings Lyrik', Diss. Greifswald 1907, 18 ff.

Digitized by Google

letzter Hingabe haben alle Sachsen von Fleming gelernt: „Nun bin ich ohne sie, nun bin ich ohne mich". Man sehe sein Sonett „Auf ihre Gesundheit". Meine Welt, meine Seele, mein Ich heißt die Geliebte. Jede Neigung des Geists und des Körpers entfließt dem individuellen Kern der menschlichen Persönlichkeit, seit Zesen hier zuerst und lange hier allein in der Barockdichtung. Das Bewußtsein eines unersetzbaren und unzerstörbaren Mikrokosmos ist in diesem Zeitalter nur in religiösem Geheg einer größeren Gemeinde zugänglich geworden; auch Fleming entdeckt es zuerst in solchem Bereich: „Ich lebe; doch nicht ich. Derselbe lebt in mir, Der mir durch seinen Tod das Leben bringt herfür". Dieser alleredelsten Wesensgemeinschaft entquillt die individualistische Urkraft, die sein Verhältnis zu Freunden und Mädchen und sich selbst verklärt:

Das höchste Gut erfüllet mich mit sich,
Macht hoch, macht reich. Ich bin nun nicht mehr ich.
Trutz dem, das mich in mich zurücke reißet!

„Er redet sich selber an", er ringt gegen sich selbst mit Bekenntnis und Vorsatz: „An sich". Solche Funken entzünden einen im äußersten Grund über-barocken Steigerungstrieb, ein dramatisches Menschentum, das nur dem Gryphius zu vergleichen ist und dem ewigen Klassiker des Selbstporträts: Rembrandt. Das ist der Dämon dieses sonnigsten Luthersprosses, der den ragenden und schweifenden Mut des Kreuzritters mit humanistischer Scholarenbildung und renaissancegerechter Gentilezza und Grazia vereint, aufrecht und mild, grüblerisch-zweiflerisch und doch von dieser Welt...

Eine Reihe verwandter Züge wird unser Abschnitt über die ‚Geharnschte Venus' einläßlicher vergegenwärtigen; wir gönnen diesem seltener gewürdigten Werk hier schon darum den breiteren Raum, weil es ein reiner barockes Gepräg offenbart als die in vieler Hinsicht opitzierende, ihrem eigenen urwüchsigen Erleben häufig noch nicht ganz ebenbürtige Kunst Flemings. Vorerst aber suchen wir unter dessen Freundeskreis und Jüngertroß einmal die bodenständigen, ins Wurzelhafte und Erlebniswahre weisenden Motive auf, um ihnen dann die bunten und hitzigen, romanisch angeregten, zu gesellen, so zwar, daß wir dem neuen Gipfel Stieler, eben einer Durchdringung jener zweierlei Kräfte, geschichtlich und künstlerisch von beiden Seiten aus, vom Norden und vom Süden her, stetig entgegensteigen.

Finckelthaus, ein Liebhaber des Trochäus, steht in Sachen der Kunst-

Digitized by Google

form unter allen Leipzigern dem Opitz noch am nächsten. Bearbeitungen Opitzscher Lieder sind namentlich in den ‚Deutschen Gesängen' peinlich zahlreich. Reiche Musikbegabung bewahrt ihn nicht vor langatmigen Gelegenheitsgedichten. Am behendesten in Gespräch und Gebärde tummeln sich seine weitbeliebten Trutzlieder, drahtig und dreist wie Martialsche Invektiven.

Auch Homburg bleibt in Vielem der Opitzianischen Elegik und Idyllik treu und hebt sich nur durch die handfestere Improvisation sowie die flinker beschwingte Rhythmik von ihr ab. Widmungs- und Trinkgedichte nach Horazischen Themen liefern den Hauptbestand. Topik und Chrie in wulstig-mythologischer Zubereitung, gelenkig nicht so sehr im Bild als im Wortspiel und Wortklang.

Brehme, biegsamer, polierter, mondäner, Freund Flemings und Harsdörffers, ist schon in höherem Maß ein Lehrling der barocken Italiener. Stoffe, Motive und gesellschaftlicher Schliff seiner jugendlichen Gedichte entsprechen im Ganzen dem gepflegten, feineren Studenten und Offizier, der freilich über Rundgesang und Kneipenstank auch lockerere Sitte annimmt. Spärliche Früchte trägt ihm übrigens auch die Lektüre Johann Arnds, Josua Stegmanns, des Lutherschen Gesangbüchleins. Opitzisch plätschert er in Allgemeinbetrachtungen über Glück, Ehre, Ruhm, Unendlichkeit.

Der fleißigste Schüler Flemings, zugleich — neben Schwieger — der römischen Elegiker-Trias, ist Zacharias Lund: Virtuos fertiger Behänge und Besätze, mehr gewandter Blender als gewissenhafter Feiler, oder in ein paar Lieblingswörter Neumeisters gesargt: mehr facetus und floridus als venustus und lepidus. Frischfröhlich und sprühend und mutwillig, doch ohne wilden Herzschlag und naiven Wuchs. Heiterer Bukoliker und unbefangener Epigrammatiker, mehr flüssig und fleischig als körnig und sehnig, mit einem Hang zu dialektischem Kontrast und einer Vorliebe für szenischen Wechselgesang, vielseitiger und findiger als Finckelthaus, Schoch, Wasserhun, dennoch von matterer Physiognomie, sanguinischer und seelenkälter. Als Techniker vorzüglich durch die jüngsten Franzosen und Niederländer erzogen, hängt er auch standhaft allen Neulateinern an. Gelehrte Zeitgenossen ziehen seine lateinische Dichtung der deutschen bei weitem vor. Im Gliedern, Umrahmen, Beleuchten ragt er hoch über alle Opitzianer und nah an Schirmer. Auch einige Naturgemälde sind rühmlichen Gedächtnisses würdig.

Digitized by Google

Der vorwiegend nach Hamburg zuständige Süddeutsche Greflinger, ein lyrischer Vorfahr Christian Reuters, vielgereist und vielgeprüft, pocht gern auf sein unbürgerliches Freiluftleben, wie häufig Voigtländer, bisweilen Wasserhun: „Ich hab etwas schlecht studiert" und „Hier geb ich mich klärlich an, Daß ich nichts Französisch kan". Indessen ist gerade ihm die erste Übertragung einer klassizistischen französischen Tragödie, des Corneilleschen ‚Cid', zu verdanken. Gewiß aber ermangelt er näherer Kenntnis der Antike, und diese bleibt in seinem Zeitalter die stärkste Scheidewand zwischen Gebildet und Ungebildet. Teils trotzig, teils windig prachert er allerhand Derbes und Drastisches, Ausfälliges und Witziges zusammen, oft schlechterdings im Neidhart-Stil, noch öfter dem Wiener Hanswurst und zwar in der robusten Maske Stranitzkys vergleichbar, nach Motiven des älteren Burschen- und Gesellschaftslieds; seine burleske Zeichnung entbehrt allerdings nie einer gewissen ironischen Perspektive[1]): Der Realismus Nestroys nicht Raimunds. Den Lästerern versetzt er: „Euernthalben leg ich mir Warlich keinen Maulkorb für". Er pocht auf lachendes Proletentum. In ‚Ferrando Dorinde' opfert er rührseligem Bänkelsang. Im Gassen- und Bohèmetreiben ist er zuhaus, in dessen unverhüllter Notdurft und internationaler Buntlappigkeit. Dem scheint auch die Schicht seiner Weiblichkeit anzugehören: sie singt ihm gleichfalls Werbungen von unverhohlener Brunst. Greflinger hegt eine Schwäche für kokette Witwen und lüsterne Greise, gierige Vetteln und häßliche Jungfern. Journalistisch und pamphletistisch wird alles hingelegt, brühheiß und ungar; meist ungebührlich weitschweifig, noch im Sinngedicht weit entfernt von der salzigen Treffsicherheit eines Logau oder Gryphius.

Greflingers menschlicher und künstlerischer Schuldner ist auch Voigtländer, verdienter Musikant und als Poet nüchterner Practicus. Seine Erziehung dankt er der Straße. Doch die Erfahrung hat ihn mehr gewitzigt als vertieft. So erwirbt er die Lebensansicht gleichsam des Marketenders, der mit Menschen umzugehen, nicht aber gütig deutend in ihnen zu lesen versteht. Es ist im Wesen der Gesichtskreis Owens, die grundgescheite, pfiffige, weltkluge Beobachtung des Epigrammatikers. Scharfblicke tut er

[1]) W. Öttingen (‚Über Georg Greflinger von Regensburg als Dichter, Historiker und Übersetzer', QF 49, Straßburg 1882, S. 37 ff.) überschätzt die Unmittelbarkeit des Zusammenhangs mit dem Gesellschaftslied — trotz Vorbehalten wie S. 48. Der Begriff dieser Gattung wird willkürlich gepreßt, wenn man Greflinger „den wichtigsten Vertreter des jüngeren Gesellschaftsliedes" nennt (S. 45).

Digitized by Google

öfter, niemals Tiefblicke. Er ist ein anschlägiger Kopf, kein Schöpfer. Fast nirgends wird ihm ein Vergleich zum Bild, eine Beschreibung zur Figur und Szene, das Anekdotische zum Gegenwartsvorgang. Definitionsstil und direkte Charakteristik wiegt vor, der Rest ist Schaugepräng. Zudem gebricht es ihm, freilich in niedrigerem Grad als den Sittenpropheten und Kanzelrichtern, an überzeugender Individuation; die seelenlos-allgemeine Zeichnung der Personen und Verhältnisse macht seine Satire schal und knochenweich.

Der sinnlichste, üppigste, feurigste unter den Sachsen ist David Schirmer in Dresden. Romanische Ballettkunst und Musik hat ihn gebildet. Die technischen Ausbeuten Buchners, der Leipziger und Nürnberger verwaltet er mit flügelleichter Anmut. Daneben huldigt er siedender Leidenschaft. Er bedeutet die Zwischenstufe zwischen Zesen-Klaj und Hofmannswaldau, zugleich die letzte Vorstufe vor Stieler; nicht vogelfrei wie Greflinger noch urwüchsig wie Fleming, wohl aber der rascheste Aneigner, der reichste Könner, der kühnste Gestalter. Wir werden ihm im Folgenden gesonderte Betrachtung schenken ...

Die Stoff- und Formenwelt dieser verwandt gearteten, in gemeinsamer Atmosphäre lebenden Jünger Flemings gestattet zusammenfassende Kennzeichnung: Wir überblicken vorerst den heimischen Vorrat und stellen ihm dann den südlichen, dekorativen gegenüber. Auf die Durchdringung beider zielt die Entwicklung ab.

Opitzischen Stamms sind die abstrakten Redeübungen bei Homburg, Brehme und zuweilen Schoch. Zesisches Tugendphrasentum besonders bei Brehme. Überall Schäferliches im Stil des Guarini und seiner ersten Bearbeiter: Anbetung und Klage. In gattungsmäßiger Prägung Schmaus-, Trink- und Anbindungsgedichte, Gaudeamus und Carpe diem, Aequam servare mentem und Procul negotiis, Vergänglichkeits- und Todesbetrachtungen.

Rundgesänge pflegen sämtliche Leipziger, in beispielhafter Form namentlich Brehme und zweimal Finckelthaus; auch im Gewand von Liebes- und Naturgedichten, so Schirmer in einem Herbstlied. Natürlich stehen sie auch Greflingers Vagantenkehle trefflich an. Der Sachverständige des Sauflieds aber ist der ‚Hof-Feldtrompeter und Musikus' Voigtländer. Er wahrt sich eine Vorliebe für Stallgeruch und dralles Fleisch, er lacht, daß ihm „die Blaß wolte bärsten in der mitten".

Mit Greflinger beteuern alle bei Gelegenheit: „Ich bin vom Leben fromm,

Digitized by Google

und scherzhafft in dem Schreiben", Homburg und Brehme, Schirmer und Stieler. Indessen gibt es in der Dichtung des Jahrhunderts wohl kein Zeugnis, das der glühenden Einfalt und Innigkeit des Nichtanderskönnens bei Fleming oder Stieler vergleichbar wäre. Auch Greflinger der Wandelbare ist immer echt wie wenige. Schirmer atmet Augenblicke linder Entrücktheit und knirschender Qual, und Schoch bekennt sich mutig zu nicht bloß erdichteter Leidenschaft.

Das bevorzugte Hauptmotiv der Leipziger mit ihrem offenen, breitspurigen Humor ist aber jener immer wieder abgeschrittene Gefühlsbereich zwischen Treue und Untreue, teils gramdurchwühlt, teils händelsüchtig. Wehmütig-weiche Orgeltöne neben keckem Marschgeträller... Die ungezählten Tadelstrophen, die weiblichen Wankelmut im Allgemeinen geißeln, finden barocke Nachfolge zunächst im Epigramm, doch auch im Schäferspiel. Bereits ‚Amaena und Amandus' schließt nach bunten Wirren: „Ich bin vogelfrei und quitt von Liebesbanden". Fleming schiebt in den großen Zyklus seiner Liebesklagen das muntere, zur Volkstümlichkeit berufene Absagelied:

Will sie nicht, so mag sie's lassen,
Cynthie, die Stolze die;
Was betrüb' ich mich um sie.

Eins ist mir ihr Huld und Hassen.
Cynthie sei, wer sie sei;
Ich bin froh, daß ich bin frei.

Bei Finckelthaus rühmt sich der Unbeständige seiner wetterwendischen Art. Den Flattersinn der Schönen aber straft er streng und lästerlich: „Ich bin nun frey von euch, untrewe Schöne, Und bin darumb geehrt, daß ich euch höne". Und zu Opitzens Unentwegtheit fügt er den Gegenpart: „Ein jeder folge seinem Sinne, Ich halts mit keiner Schäfferinne", oder: „Ich empfinde fast ein Grawen, Daß ich, liebe, für und für, Bin gewesen eigen Dir". Lund singt in seiner glatten Burschenweise:

Weg, Cupido, Gattenschenker!
Weg, du kleiner Herzenhenker!
Nun ich einmal ledig bin,

Nun ich frei von Liebesbänden,
Sollst du mich nicht mehr verblenden
Noch verleiten meinen Sinn.

Auch Schirmer preist nach übler Erfahrung „treue Freundschaft vor falscher Buhlschaft". Bissig, ja zynisch, doch durchaus nicht frei von echter Leidenschaft, gibt sich vor allen der enttäuschte Greflinger, Verfasser und wohl auch Erdulder der ‚Beständigen' und der ‚Wankenden Liebe'. Häufig wird Schmerzliches ironisiert oder durch Kontrafakten in spielerisches Licht

Digitized by Google

gerückt; überhaupt lieben die Leipziger den plötzlichen Umschlag von Glut zu Hohn. Greflinger selbst wägt immer wieder die Entscheidung: Buhle ich lieber oder soll ich freien? Abscheu und Anbetung lösen sich jählings ab, so wie in volkstümlicher Dichtung Liebe rasch in Haß verkehrt wird; man gedenke der zahlreichen Fälle allein des Venusgärtleins. Für sachtere Abtönung hat Greflinger wenig Sorgfalt. Volkslied geworden sind seine Zeilen:

Schweiget mir vom Frauen nehmen,
Es ist lauter Ungemach,
Geld außgeben, wiegen, grähmen,
Einmal Iuch und dreymal ach,
Ist sie jung, so wil sie fechten,
Ist sie alt, so ists der Todt,
Ist sie reich, so wil sie rechten,
Ist sie arm, wer schäffet Brodt.

Wie bei den meisten Gefährten sind seine Absagelieder die runderen und leichteren, während das Hymnische weit weniger bekenntnishaft klingt. Übrigens bewährt sich Greflinger, auch in seiner realistischen Alexandrinerchronik des großen Kriegs, glücklicher in Bezug auf die Psychologie der Vorgänge als der Personen... Homburg, Fachmann im Hahnreilied, vergibt sich hier viel dreiste Nudität, in lüsterner Beleuchtung und mit zotenhaften Pointen; er ist vollblütiger und geschmeidiger als Finckelthaus. Auch Schirmer widmet einer „überschönen Mopsa" schnöde Worte. Bei Gryphius enthält gleich das erste Buch der Sonette ein paar barsche Rügen. Noch die altjüngferliche Milde Heinrich Alberts erteilt der „Bitter-Süßigkeit" des Petrarca-Fiebers eine keck hingelegte Ablehnung. Dergleichen bleibt auch fernerhin ein landläufiges Lieder- und Arienthema, bis in die Szeno-Lyrik des Kurz-Bernardon, an der Schwelle zwischen Wiener Barock und Rokoko. Die galante Dichtung schwächt das Motiv, das oft genug auch unbewacht herausplatzt, bald durch witzige Ironisierung, bald durch gelehrte Stilisierung in Sinnspruch und Satire, wo es schon in Römerzeiten geblüht hatte. Leidenschaftlichen Atem gewinnt es erst wieder bei Günther.

Allein im Ausdruck streift das alles oft ans Epigrammatische. Dieses ist auch motivisch überernährt: Findiges Erraten heischende Verkürzungen, redende Dinge und angeredete Dinge, Preis von bestimmten Eigenschaften bestimmter Menschen und bestimmter Sachen, Begleitverse huldigenden, glückwünschenden, danksagenden Inhalts. Das alte Inventar der Satire: Schmähverse auf Neider; Ausfälle gegen Häßliche und Bresthafte, noch im Stil der Epoden Horazens; der zahnlose Sauertopf Chremes, der jeweils fingierte Merker, muß tausendfache Schelte schlucken. Freigebig wird, wie sonst vorzüglich bei den Königsbergern, würdige Reflexion und erprobte

Digitized by Google

Spruchweisheit verzapft. Homburg münzt Einfälle wie „Mars Cupido Werber" oder „Cupido Taback-Krämer" zu flotten Skizzen[1]). Oft überwuchert das Kritische vieles Figürliche: Überall Wirkungen John Owens, dessen Verspottung von Gebrechen und Lastern ebenso eifrig nachgeahmt wird wie die summarische Schilderung von Ständen und Berufen.

Über Anregungen des Auslands ist im nächsten Abschnitt genauer zu reden. Auch Marinistisches bahnt sich schon Eingang: So entlädt sich jedes einzelne dieser im Kern anakreontisch gestimmten Gemüter einmal in hemmungslos pathetischer Gebärde, fast immer aus Anlaß des (zumeist erdichteten) Tods einer geliebten Schäferin; es handelt sich um ein Husarenstück der Gestik des Gefühls, ein wildes Auskosten der äußersten Verrenkung und Verzerrung. Funkelnde Canzoniere-Dialektik wechselt mit emphatischer Klage[2]). So verdichtet sich südliches Kolorit, das irgendwie bei allen, selbst Greflinger, in typischen Pinselstrichen gegenwärtig ist: Sternen-Augen, Rosen-Wangen, Nektar-Mündlein, Lilien-Kinn; beim tolleren Schirmer dann „ihrer Augen Glut-Geschütze", „Gold-Karfunckel", „Liljen-Brust". Auch die ‚Geharnschte Venus' hält an dieser Garderobe fest.

Alle hier aufgestapelten Motive, die des voranstehenden Absatzes ausgenommen, sind überwiegendenteils noch nicht hochbarock in der engsten der im Einführungskapitel dargelegten Bedeutungen des Ausdrucks. Wohl aber Einkörperung einer Energie, die auch dem Hochbarock Gesundheit und Jugend verleiht, das Vermögen und Bedürfnis nach neuen Erlebensrhythmen, frischen Gehalteroberungen wach erhält. Die Opitzianer, aber noch die späteren Wegbereiter des Galanten, zeichnerisch und dekorativ von quellender Begabung, tasten nach Formen und Formeln sinnlicher Erscheinung. Die Vaganten und Scholaren in Sachsen, wurzelhaft und voll vegetativer Wärme aus Mutterboden, wagen bereits den Schritt zum Inneren, zur Seele, zum Gesetz der Dinge jenseits von Pose und Effekt. Sie sind in

[1]) Hierher gehören auch die klugen und spitzen Concepta Stielers, die unten näher zu betrachten sind, oder gewisse epigrammatische Thesen- und Rätselscherze, wie sie gleichfalls vornehmlich Homburg liebt: Daß der Jungfernschaft alle Götter gram seien. Warum Cupido so klein bleibe; inwiefern er nicht unter die Götter gehöre; wieso er mit blinden Augen sehe. Daß ein Liebender dem Ikarus vergleichbar sei. Warum Galathee sterben mußte.

[2]) Man sehe Schwulstausbrüche Stielers wie G V IV, 9 und VI, 6, italienisch wortreich und zugleich im Rhythmus des Gryphius-Ristschen Zentnerstils, oder Greflingers „Als ihm Flora versagt wurde" und „Als man F. totsagte", auch viele Klaggesänge Homburgs und des sonst so geraden und heiteren Lund. Besonders Schirmer schwelgt in solchen Ergüssen, so in den Marnia-Liedern oder in seiner Schmerzensorgie „um Rosomonen".

Digitized by Google

mancher Faser Wesentlichkeitsmenschen, sie wollen es wenigstens sein. Ihre Anlehnung und Reizsamkeit ist biologisch notwendig und dem zeitgenössischen Stand der künstlerischen Dinge zugut zu halten. Was nur noch mangelt, ist das übermanieristische Ethos einer persönlichkeitsbewußten Weltanschauung, wie sie sich selbst in den winzigsten Kleinigkeiten der großen Holländer ausspricht, jene letzte Gesetzlichkeit hinter der individuellen Freiheit, wie sie einigen geistlichen Lyrikern der Epoche bewußt wird. Welt und Ich, Natur und Seele, Gegenstand und Wille verwachsen nicht zum idealen Organismus, in dem Idee und Körper eins werden. Darum empfangen Kleid und Schmuck noch nicht von innen her ein notwendiges Maß. Gleichwohl erfolgt die Auswahl bereits oft mit instinktiver Sicherheit. Und in guten Stunden erstrahlen lautere Offenbarungen harmonischer All-Menschlichkeit. Das meiste, was ein Günther west und schafft, ist er dem naiv-anakreontischen Genius der sächsischen Dichtung schuldig....

Schon bei Fleming begrüßt A. W. Schlegel die innigere Fühlung mit den Italienern und den Spaniern, deren Vernachlässigung er bei Weckherlin und Opitz rügt: „Ich möchte ihn unter unsern Dichtern vorzugsweise den südlichen nennen“ [1]). Verwandte Vorbilder dankt die Formkunst der späteren Sachsen Zesen und Klaj. Auch der Verkehr mit Holland ist andauernd reg; diese Berührung schlägt auch eine breite Brücke zwischen den Leipzigern und den Hamburgern. Greflinger bearbeitet neben vielem anderem noch den ‚Trauring‘ des Cats, wie Homburg dessen ‚Selbststreit‘. Die wohltätigen Anregungen dieses Realismus können gar nicht überschätzt werden; nicht anders die minder wohltätige Wirkung Owens, in Sonderheit auf Homburg, Voigtländer und Greflinger... Die Parallelen zu den römischen Erotikern und deren Nachahmungen in der Renaissance liegen offen zutag. In wiederholten Horaz-Anleihen ergehen sich Fleming und Finckelthaus, Homburg und Stieler. Auch die Oxymora vom Schlag des „absentem video“ oder „uror in undis“ sind Früchte solcher Nachfolge [2]).

[1]) DLD 19, S. 65. Auch Bouterwek vermerkt diese Wendung, allerdings mit Tadel: „Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des XVIII. Jhs.“, 10. Bd., Göttingen 1817, S. 126 f. Die mächtigeren Einflüsse seitens der Lateiner katalogisiert Stephan Tropsch, ‚Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung‘, Graz 1895.

[2]) Eine Annäherung an die südliche Tönung bedeuten schon die Anklänge an Zesen, wie sie z. B. verschiedentlich bei Brehme auftauchen:

Digitized by Google

Das sind Bestandstücke jenes in engerem Sinn romanischen Formenschatzes, dessen die vollendende Einform, der unsere Darstellung des sächsischen Barock entgegenstrebt, außer dem urwüchsigen Burschentum und dem Zesisch-Pegnesischen Impressionismus bedarf. Den schärferen Umriß dieses Bereichs mag uns die Dichtung David Schirmers vergegenwärtigen. Erst dann können wir das für Stieler gegebene Niveau zur Gänze überblicken. Außerdem tut es dringend not, dem Bild jenes Manns, der von der Literaturgeschichte als harmloser Herold Hofmannswaldaus gestempelt ist, ein paar Wesenszüge hinzuzufügen.

An Einfällen ist Schirmer, Schüler Gueintzens, später Buchners, und Gefolgsmann Zesens, verhältnismäßig arm. Zäh haftet er an den gestrigen Hirtenidyllen und Jahreszeitallegorien. Doch mitten unter solchem Sand leuchtet kostbares Edelgestein. Lieder von bebender Schönheit und schlichter Herzlichkeit neben betörendem Prunk um des Prunks willen. Die festliche Fülle der romanischen Formen ist manchmal durch ein markiges Temperament hindurch geschaut, der neckische Schnörkel Bändigung heißer Empfindung. Ein gerader Bursche empfängt uns: „Zum Pralen ist mein Mund gefroren", und „Centner Worte mach' ich nicht". Drastik und Mimik ist allerorten, mehr schalkhaft-sprunghaft gepackt als theatralisch aufgehöht. Unwählerisch wirtschaftet Schirmer mit hergebrachten Floskeln; doch findet er Vielem, was die Leipziger in Derbheit und Fülle, Zesen in Zierlichkeit und Problematik ausspricht, die ausgeglichenste und einprägsamste Fassung. Im Kern eine lichte und zuversichtliche Natur, die kein Schmerz entwurzelt. Diener der Grazien und Amoretten aus Stimmung und Rausch, nicht um des Plans und der Übung willen, vermag auch er sich schwärzestem Unglück und bitterstem Weh und zerfleischender Reue nur

---

Leucht ihr Sternen, Blitzt ihr Himmel,
Macht von fernen Schön Getümmel,
Und bestralet diese Lieben,
Leucht von fernen, Leucht von weiten,
Blitzt ihr Sternen, Schertzt mit streiten,
Last euch keine Wolcke treiben.
Seht mit Gnaden An die Lieben,
Fügt kein Schaden, kein Betrüben
Zum Verderben dieser zweyen,
Gott euch gönnet, Was ihr wollet,
Was ihr könnet, Was ihr sollet,
Früchte, Wolfart und Gedeyen.

Selbst Greflinger bringt es zuweilen zu echt Zesischer Ornamentik, so in den Fragreimen:

Man sol dich ferrner kennen,
Was kennen? rühmlich nennen
Die mehr als uberschöne,
Was schöne? Da ich lehne
Mein Leben, nenn ich Leben,
Was Leben? Die mier geben
Viel Frewde meine Frewde,
Was Frewde, meine Weyde.

Digitized by Google

widerstrebend zu verstricken; stets wandelt sich dem losen Enkel Anakreons verwundende Wirklichkeit zu versöhnenden Möglichkeiten. Er singt wie ein Vogel, er jauchzt und schluchzt wie ein Kind, er schlägt die Laute süß, trauernd, ausgelassen, und immer virtuos. Schirmer ist noch kein Bauer, kein Entdecker, kein Eroberer. Doch hell und warm und voll lebt sich in ihm die Atmosphäre der Erben Flemings aus.

Zesischen Kunstgriffen folgt Schirmer, der sich einmal, mit vollem Recht, den ersten Anakreontiker Deutschlands nennt, vorzüglich in der Auswertung des Lichts, das immer plastisch den Prospekten einverleibt wird: nicht etwas, das sie einbettet, gleichmäßig überwölbt, an allem teilhat, vielmehr Farbe im Regenbogen, Rakete im Feuerwerk, Schmuck unter Schmucksachen. Dennoch ruht Schirmers Edelstes gerade im Naturgefühl, sprachlich, rhythmisch, technisch, psychologisch. Nürnbergisch ist sein zartes Abtönen, der wechselreiche Reiz des glitzernden Kolorits, die kindliche Beobachtung des Treibens in der Tierwelt. In Sonderheit das einleitende Bild weist Vorzüge noch über Spee hinaus. In solcher Anschauung steht er auch weit über Stieler, der ihn im Übrigen allein in der frappanten Eindringlichkeit seiner Mimik tief unter sich läßt[1]). Freilich ist auch noch Schirmer von der großartigen Naturbeseelung eines Czepko weit entfernt, vielfach sogar Artist blumiger Aufmachung, aus fertigen Versatzstücken grelle Kontraste aufbauend, Jünger der Achillini und Marino und zugleich Vorbote der zweiten Schlesier, so wenig er von diesen anerkannt wird; namentlich die menschlichen Figuren in seinen Landschaften sind unorganische Gestelle wie nur bei Poussin und dessen kleineren Gefährten, wo behaglich Rastende an sturmgeschüttelten Bäumen lehnen und furienhafte Gebärden von halkyonischer Bläue umrahmt sind. Wie jenem Maler abgeborgt ist auch

[1]) Wie überraschend Schirmer sich zuweilen trotzdem Stielerscher Formung nähert, bezeugen Beispiele wie die madrigalischen Impressionen einer Liebesnacht, die — ganz in Stielers Art und echt barock — gleichzeitig heiß und hell heraufbeschworen wird:

Der Abend war ankommen;
Ich hatte meinen Weg bereits zu ihr genommen,
Zu ihr, zu meiner Anemonen.
Ich klopfet' an;
Bald war mir aufgethan.
Die rechte Hand trug ihr das Licht,
Die linke deckt' ihr Angesicht.
So balde war das Tiefst' in meinem Herzen
Verletzt von ihren goldnen Kerzen.

Digitized by Google

Schirmers (und Flemings) Lieblingswort „feist": „feistes Land", „feiste Blumen", „feiste Alacanthen". Aber wo solche Menschen echt werden, da werden sie einfach, und dies ist bei den nördlichen Ingenien des Sachsen-Barock mehr in persönlicher Charakterzeichnung, bei den vom Süden angeregten eher in landschaftlicher Szenik der Fall. Man halte neben ein Opitzisches Schäferbild die Strophen Schirmers[1]):

Der vorhin dürre Wald
Ist wieder wohlgestalt.
Die Felder prangen.
Der blaue Himmel lacht.
Der Thau fällt durch die Nacht.
Die Tage langen.

Der leichte Kefer brumt,
Die göldne Biene sumt.
Die Vogel zwitschern.
Das Vieh geht in das Gras.
Die Bäche werden Glas.
Die Fische klitzschern.

Am männlichsten und am naivsten erscheint er im 3. ‚Rosen-Gepüsche' des I. Buchs, sowie in dessen Nachzüglern im (abfallenden) II. Buch, wo ihn sein schlagendes Herz lenkt. Wahrhaft Flemingsche Weise ringen sich in diesen Marnia-Liedern los, einem Ring von bisweilen fast Properzischer Wucht: „Du meine Lust! mein All! mein Licht!" „Mein Ich!" Du „Seele meiner Seelen"! „Liebste, laß mich in dir leben ..."! Elementare, nur etwas rhetorisch gewendete, gewandelte, gespiegelte Ergüsse Günther isch-Bürgerischer Leidenschaft, vergleichbar Stielers machtvollem Liebessang am Schluß des dritten Zehens der ‚Geharnschten Venus'. Stürmische Schmerzentladung und unverzagter Trostversuch, nie blümerantes Hinsiechen in Mahrhold-Zesens Art ... Im 4. Gebüsch des II. Buchs, gleichfalls durch ein paar Glanzstücke hervorstechend, bergen sich Gipfelwerke des von römischer Sonne gereiften Nordbarock gleich der nun als Abschluß wiederzugebenden „lieblichen Mayenlust": Nürnberger Überlieferung wächst hier zu zartester Blüte, das Bürgerlich-Romantische nimmt engste Wechselwirkung mit Galantem und Anakreontischem. Wohl jegliche Formenerrungenschaft sächsischer Lyrik ist hier genutzt und bewährt. Der bunte Teppich — den wir als Ganzes künstlerisch nicht überschätzen wollen, wie er denn

[1]) Dieser lachende Maiensang ist ein barocker Typ: in motivischer Hinsicht der freudige Flug der hurtig festgehefteten Beobachtungen, rhythmisch das kurzbündige Staccato der zumeist anakreontisch gemessenen Zeilen. Auch die Religiösen pflegen ihn, so Gerhardt im „Sommergesang" oder Dach in einem „Frühlings-Lied", das nah an Schirmer streift. Gegenstücke in dessen eigener Dichtung bilden z. B. ein korrespondierendes Winterlied von eng verwandtem Ton, oder ein Wächterlied des Argus im ‚Triumphierenden Amor', einem der in den ‚Rauten-Gepüschen' enthaltenen Singspiele.

Digitized by Google

auch motivisch einem Typ angehört, nach Flemings und anderer Vorbild — bietet geradezu eine Enzyklopädie der jetzt vorhandenen Zeichen und Töne und Griffe, von etlichen erotischen abgesehen: Zesensche Morgenlust und Opitzisches Frühlingsweben, holländisches Naturbild und Nürnberger Tieridyll, Renaissanceschäferei und geistliche Vergänglichkeitsbetrachtungen, am Ende Gaudeamus und Carpe diem:

Ermuntert euch, meine Gedancken und Sinnen,
Der Winter vergehet, die Flocken zerrinnen.
Die Erde verjünget ihr altes Gesichte.
Die Sonne steigt höher im göldenen Lichte.
Der Frühling streut Rosen
Durch Wiesen und Felder.
Die Mayen-Türckosen
Beschatten die Wälder.
Die Westen erheben ihr liebliches Wispeln.
Die rauschenden Bäche gehn artlich und lispeln.
Der Himmel bekleidet die blinckenden Sternen
Mit blauen Tapeten, und lachet von fernen.
Die Nächte sind kürtzer, die Tage sind länger.
Der Morgen erwecket die schnaubenden Sänger.
Es thauen die Auen.
Es blühen die Püsche.
Das Wasser läßt schauen
Die platzschernden Fische.
Der Jäger geht pirschen, und suchet die Hinden
Umb alle belaubeten Buchen und Linden.
Die Frösche coaxen, und quaxen, und murren.
Die Tauben die turteln, und lachen und gurren.
Die schwirrende Schwalbe besuchet die Tächer.
Die Fincken bepincken die grünen Gemächer.
Die Lerche tirliret
In sicherem Stande,
Und führet bezieret
Die Freyheit zu Lande.
Die Nachtigal schläget, und schlürfet, und singet,
Und hallet, und schallet vor Freuden, und springet.
Der Meyer geht über den perlenen Rasen,
Und sieht ihn die brüllenden Rinder begrasen.
Die Ziegen beklettern die Stauden und Hecken.
Die Herden der Lämmer die springen und lecken.
Die braunlichte Phyllis
Sucht Corydon wieder,

Digitized by Google

Wenn sich Amaryllis
Im Schatten legt nieder,
Die Blumen zu brechen, die Kräntze zu winden,
Daß sie sich kan lassen am Abend-Tantz finden.
Es labet, und lebet, und liebet sich alles,
Weil alles ins künftige gewärtig des Falles.
Wie lange bleibt Frühling? dann kömmet der Sommer,
Auf diesen der Herbest, auf diesen der Brommer.
Die Tage verfließen.
Die Nächte verrauchen.
Die Stunden beschließen.
Die Menschen verhauchen.
Und wenn wir am besten vermeinen zu prangen,
So ist uns das Alter im Tode vergangen.
Was wil ich viel trauern? was wil ich viel zagen,
Ich brauche der Jugend, eh sie sich verschlagen.
Komm, meine Verliebte, gebrauche der Zeiten,
Itzt blühen die Rosen, itzt kanstu sie spreiten.
Das grünende Leben
Vergehet und stirbet.
Was werd ich dir geben,
Wenn alles verdirbet?
Wir sind ja nichts anders, als Blumen im Meyen,
Brauch itzund der Jugend, eh dich es wird reuen . . .

Die Sprache ist hier selbstverständlich Instrument, nicht Selbstzweck und Kunstwerk als solches; doch welcher Reichtum an Tasten, welche jubelnde Resonanz! Das ist die strotzendste Fülle südlichen Daseinsgenusses, auf Schritt und Tritt von sprühendem Temperament durchbebt. Die Formen sind freilich noch nicht von einem überlegenen Geist beherrscht oder von einem ausgeprägten Ich beseelt, fremd dem Bekenntnishaften und in höherem Sinn Individuellen. Aber die Organe sind schon differenziert genug, um reinem Erlebnis als lauterster Spiegel dienen zu können. Flemingsche Männlichkeit, Greflingersches Burschentum, Schirmersche Anakreontik, das sind die drei — untereinander immer schon gemischten — Elemente, aus denen nunmehr eine persönliche Urkraft harmonische Gestalten von barocker Formenstrenge und menschlicher Unendlichkeit bildet. So haben wir, immer vom wirkenden Einzelcharakter geleitet, doch immer auch das breitere Niveau unter den Füßen, die Staffel erstiegen, von der aus sich der ganze Kulm dem Auge darbietet: ‚Die geharnschte Venus'.

Digitized by Google

2. DIE GEHARNSCHTE VENUS

Im ersten Widmungsgedicht der geharnschten Venus beteuert der Magister Martin Posner, daß Stieler während vierjähriger Tischgemeinschaft[1]) kein Lied „von dehm, was Zyprie vor fremde Reizung macht" gesungen habe; nun entflamme ihn die Fackel des Eros und lenke seine Feder. Das soll nicht etwan sagen, daß Stielers Dämon erst jetzt erwacht sei; am Schluß nämlich heißt es: „Da du in Stäten lebtst, da schriebestu von Feldern, Nu du im Felde wachst, stellstu dich wie verliebt". Für Stieler sind das keine Gegenpole, nicht einmal Sonderbezirke; seinen Pastoralen eignet scharfe Zeichnung und feste Drastik, seinen Liebesgedichten die Freiheit, Keckheit, Gefaßtheit des Soldatenlebens. Von Göttlichem erfüllt ist er dank Amors Wunde. Treu glaubt er an sein Glück, an seinen Stern. Die Zuversicht, zurechtzukommen und sein Schicksal zu vollenden, schenkt ihm den Willen und die Stärke, sein eigenes Leben zu leben, einsam und unvergleichbar in einer Zeit des hastigen Sammelns, irrenden Suchens, flackernden Selbstbewußtseins. Das Vollmenschliche, ewig Menschliche, hier ists Ereignis: Dieses Stück Dasein ist nicht Schule noch Geschäft, zweckfremd und unberührt von allem weltschmerzlichen Zwiespalt zwischen Wollen und Können. Diese Schöpfung trägt ihre Ziel- und Brennpunkte in sich, ein Organismus, der sich selbst befiehlt und sich selbst gehorcht. Was Stieler packt, ergreift er nicht als willfähriges Muster, nur als wesensgleiches Urbild. Nicht nachahmerisch, sondern wahlverwandt ist er im Umgang mit Tibull, Properz, Horaz.

Allein seine schäumende Sinnenkraft macht ihn naiver und reicher als irgend einen Sprößling dieser Unglücksjahre. Er fühlt sich in die Gesetze seines Gegenstands ein, er lebt und mimt die Situation samt allen Spannungen, Beziehungen, Entwicklungen. Er schaut seine Figuren gleichsam von allen Seiten und in hundertfältigen Gebärden. Und er gebietet über die Witzes- und Einfallsfülle des im Stegreif erprobten Scholaren und Landsknechts, dessen Schulweisheit manche harte Prüfung überstanden hat; so hat er alles Wertvolle als Notschatz aufbewahrt, das Übrige auf gefahrvoller Streife frag- und klaglos abgeworfen. Natürlich ist er musikalisch, voll unbefangenen Sinns für Takt und Klang und voll Kunstverstands in der Technik des Strophengebänds. In seinem Herzen pocht nichts Gereiztes und Gepreßtes, nur tiefer Atem überströmender Gesundheit; in seiner Faust

[1]) Nach Stielers Zueignung des ersten Zehens währte sie nur drei Jahre.

Digitized by Google

nichts Übermütiges noch Prahlerisches, nur sachlich-frisches Reitertum. Die Pulse Liliencrons! Gesteigertes Schlürfen des Hier und Heute, eine umfassende und unmittelbare Organempfindung, wie sie nur einer kennt, der nach heißem Handgemeng heil auf duftender Wiese lag, nichts im Bewußtsein als die Süßigkeit des Daseins. Aber fröhlicher Scharfsinn, kaustische Satire, verzweigte Bildung finden daneben Platz. Der Mann ist eins mit seinem Schicksal, zur kernhaften Vollnatur gereift. Ohne dogmatische Frömmigkeit, ohne beflissene Ehrfurcht vor dem Zöpfchen, ein Neuer und Eigener, und doch kein Bilderstürmer oder Zyniker.... Die geharnschte Venus liegt vor Stielers Erziehung und Bekehrung zum XVII. Jahrhundert. In Amt und Würden gesetzt, hat er Mars und Venus ausgelöscht, ihre gemeinsame Frucht verleugnet. Das Kind seiner größten Stunden bedarf indes keiner ängstlichen Wartung. Es hat durch wechselreiche Zeitläufte hindurch, hier und dort immer wieder aus lauteren Seelen begrüßt, den Weg zu uns gefunden. Kösters prächtige Untersuchung hat ihm den Taufschein geschrieben.

Von seiner Schaffensnot legt Stieler das bezeichnende Bekenntnis ab: „.... ich muß ja schreiben, Was die kühne Feder will". Und bei Überreichung seines sechsten Zehens:

> ... hat Opitz, Flemming doch und Rist erst so geschrieben,
> daß diese Männer sich im Dichten mehr gezwungen,
> gesteh' ich gern. Mir ist das Urtheil all zu schwach,
> so bald der Eyfer wird in meiner Feder wach,
> denn weiß ich keinen Halt...

Gleich im Eingangsgedicht der jubelnde Ausruf:

> Was mein beflammtes Herze hegt,
> zieht meinen Geist von seiner Erden:
> hätt' Amors Gluht mich nicht geregt,
> wie würd' ich je beschrieen werden?

Die Leidenschaft als solche ist Wert und Welt! Nicht erst die ihrer Aufzäumung gewidmete Geschicklichkeit und Höflichkeit. Nicht Normen noch Formen, allein die suggestive Fülle der Affekte macht den Dichter. Lieber vielen Jungfern zu Gefallen gelesen werden als von beamtetem Orakel den Preis der Gelehrsamkeit ernten. „Wer nicht brennen kann, Fang' ein berühmter Wesen an"! Lieber einmal jung geblüht und nachher rasch dahingesunken, als allzeit schal und nüchtern fortgewelkt. Lieber einmal ge-

Digitized by Google

trunken, tief und satt und glühend, und dann für immer aufgebrochen, als in lauem Behagen oft und zag genippt. Lieber Jugend und Tod als kein Tod und keine Jugend! Das Einmalige, das Vergängliche, das Unersetzbare ist das Lebendige und gleichzeitig das Ewige: es ist das wahrhaft Zeiterhabene, während das Allgemeine höchstens zeitlos und zeitfremd bleibt. „Apoll ist hier nicht Meister, Nicht Pallas, so die Geister Auff Helikons Gebüsche führt". Wort und Blick der Rosilis ist ihm bedeutender. „Weg Memfis, weg! weg alle Schlösser! Rosillen Bauren-Hauß ist grösser". Hier winkt nicht bloß der Schein arkadischer Beschaulichkeit, sondern die wüchsige Schönheit freieren Menschentums. Nicht grund- und uferlos wie der Ozean der ‚Vita nuova', nicht halt- und hemmungslos wie der Orkan der ‚Portugiesischen Briefe', nur aus dem Steigbügel von einem dreisten Reiter mit beherztem Griff errafft, von einem freilich, der die ganze Bildung seiner hochgelehrten Zeit genossen hat. Die Liebe, und damit die Dichtung, ist sein Beruf; er versieht ihn gerade und schlicht. Er ist ein „Jungfer-Lieber", wie andere Soldaten, Bauern, Jäger sind. Sein Mund geht über von dem, was sein Herz durchwogt. In dem erregten Hinundher vermag nur wenig grobe Geschlechtlichkeit Wurzel zu schlagen, und anderseits auch nur wenig den ganzen Menschen verzehrende Gefühlstollheit; mehr die dramatische Augenblicksgestik von Liebeswerbung und Liebeshandel. Äußerste Seelennot, die zwischen Sein und Nichtsein rast, ist eben überhaupt kein Vorwurf eines Lautenlieds, und Gram und Weh der tiefsten Liebespein sträuben sich wider alle farben- und einfallsreiche Aufmachung. Der Dichter der geharnschten Venus ist weder ein Eigenbrötler wie Grimmelshausen noch ein Sprenger wie Gryphius; wohl aber der harmonischeste Künstler des deutschen Barock: Er gibt das Höchste, was barocke Sprache auszudrücken fähig ist. Innerhalb dieses Raums waltet wirkliche Energie und reine Gemütsbewegtheit, nie kalte Tändelei oder stutzerhaftes Geplänkel. Doch notwendig steht solcher Naivität das Lustige und Launige näher als das Wilde und Heftige. Entweder weint er in der Tat, ohne gereimte Stilisierung, oder er treibt es nicht zum Äußersten. Mitunter rettet er sich dadurch, daß er aus dem Pathetischen und Hyperbolischen in das Ironische hinüberspringt. Nimmt er einen vereinzelten Anlauf zum Überschwang der Leidenschaft, dann unterliegt er der Gefahr des Äußerlichen und Gezwungenen ... Er trinkt aus dem Becher der ‚Römischen Elegien'. Leicht vergessen können und vor dem Vergessen noch die goldenen Früchte des köstlichen Augenblicks pflücken ist ja auch die Gnade des Größten.

Digitized by Google

Was an Tönen und Lichtern der Sprachtitan Zesen staunend erschaut und keuchend erformt hatte, das meistert Stieler in naiver Triebhaftigkeit. Nirgends Aufzählung, Abwandlung, Flickwerk. Hell und heiter selbst im Marinistischen, kühn und sicher noch im Individuellen, erringt er ein organisches Gleichgewicht zwischen dem Bedürfnis des Lebens und dem Aufwand des Schaffens. Edelstes Erbe der Luther-Epoche vermählt sich einer in wundersamer Blüte aufgeschlossenen Formkultur, die von innen gefaßt und gebändigt wird. Die Lebensform des Reitersmanns trotz Tod und Teufel ist wurzelhafter, ausgegorener, gefestigter, und darum reibungsloser als die aufgepfropfte, eingeführte, modische Salongewandtheit und Curiosität; eben dieser Welt entstammt auch alles Beste an Opitz, Fleming, Weckherlin, und vieles Gute an Gryphius und Grimmelshausen. Von vornherein ist Stieler ein Müsser nicht Könner, ein Wachsender nicht Sammelnder; voll saftiger Männlichkeit, die nicht auch anders vorlieb nimmt, sondern zwar dem bestimmten Anlaß sich bequemt, im Übrigen aber gerade und stetig dahinströmt. Ihm zeugt die Leidenschaft Taten und Gestalten, keine empfindsamen Ergüsse wie Zesen, dem Scholastiker der sehnenden Liebe. Bei Stieler gipfelt das Gefühl in Bewegung und Genuß, bei Zesen in erwartendem Wunsch und ahnender Beschwörung. Hier wird die blaue Blume lobpreisend und hoffend umworben, dort jede Rose wild und keck gebrochen....

Die Lieder der geharnschten Venus sind in 7 Dekaden geordnet, deren jede ein Widmungsgedicht trägt.

Das I. „Zehen" ist ein Ring von Liebesklagen. Zahlreich sind Bilder von Wahnwitz, Fieberschauer, Entseelung, Bangen und Beben zwischen Leben und Tod: das „Kranken" in allen Schattungen. Geradezu ein Hauptmotiv bildet das Sterben aus unerfüllter Liebe. Fast keinem dieser Gedichte fehlt das „Erblassen" und „Erkalten": I, 3, 10. I, 4, 5. I, 5, 5. I, 6, 1. I, 8, 6. I, 9, 7. I, 10, 1—2.

Im II. Zehen ist von solchem Sterben nur in bedingenden Wendungen die Rede: II, 7, 1 (wo alles Leid überwundener Vergangenheit gehört); II, 9, 2 (Petrarchisierender Gemeinplatz); II, 10 (Bearbeitung von Properz II, 8, 17ff. in ironisch-groteskem Zwielicht). Diese Gruppe birgt, wie die Widmung sagt, die „Venus-Grillen, Meiner Liebe Wiederwillen", also Liebeswirren und Liebeshändel.

Im nächsten Zehen kehrt das angeführte Thema 5mal wieder: III, 1, 3—6—7. III, 2, 10. III, 4, 1. III, 5, 5. III, 10, 5. Das kennzeichnet die Stim-

Digitized by Google

mung dieses Kreises: Ein Aufundab von himmelhohem Jauchzen und tödlicher Betrübnis, Herzenskämpfe aller Lagen. Nirgends sonst rührt Stieler an seinen Enkel Günther so nah wie hier, etwan III, 10, 6:

Zwar bin ich schlechter Mensch nicht wehrt,
daß ihr, der Schönen, meinetwegen
ein einig Seuffzgen nur entfährt
sich mög' ein Trähnen-tröpfchen regen:
Doch wil ich schweren, daß sie sich
mehr qwält und ängstigt, weder ich,
Ach! möcht' ich doch nur bey ihr stehen
und ihr Betrübnis an-mit-sehen.

Das IV. Zehen spiegelt die Fortsetzung des glücklichen Verhältnisses zu „Rosilis" auch „Buschgen", dem erst am Schluß die Grabglocken bitteren Scheidens läuten: Das Abschiedslied IV, 9 entfaltet schwerstes Pathos, mit Aufgebot heroischen Bombasts; IV, 10 blickt schon in schmerzlicher Erinnerung zurück, voll dämmernder Ergebung.

Der folgende Strauß spinnt den Liebesroman nicht länger fort. Hier beginnt die ordnende Auslese, durchschnittlich Anakreontisches, Satirisches, Gnomisches mischt sich leise herein. Der individuelle Reiz weicht gegen etwas allgemeinere, mitunter sentenziöse Tönung leicht zurück, das Mythologische wird vordringlicher: Mehrere Elegien, eine (V, 3) in unbestimmter Betrachtung; eine Unterwelt-Vision in Verquickung mit einem lieblichen Idyll; neben einem Weinlied ein rüdes Schmähgedicht auf den neidigen Chremes; ein kostbares Pastoral und zwei Opfer für die Venus vulgivaga.

Der VI. Zyklus enthält zunächst drei wundervoll gegliederte Musiktexte, graziöse und grazile Oden-, Chanson-, Ballettstrophen. Dann wechseln Ausbrüche von Liebeslust und Liebesgram. Den Abschluß bildet eine ausgelassene Invektive.

Das letzte Zehen füllt Laszives und unverblümte Erotik, Priapea, dem Gartengott gebracht. Stieler weist hier seine robusteste Seite: Tolldreist den flüchtigsten der menschlichen Augenblicke umkreisend, nicht so sehr heiße und bunte Empfindungen stachelnd als voll epikuräischer Überlegenheit schlürfend, indessen weniger entrückter Zecher als witziger Kumpan, von einer Ausgeglichenheit des Triebs und des Bewußtseins, die eben einen fernen Vorklang der ‚Römischen Elegien' weckt. Der Ich-Stil atmet höchste Unbefangenheit. Wunder, daß einer, der doch alles andere als Reflexionsmensch ist, bei solchen schwülen Vorgängen so scharf die Augen offen zu

Digitized by Google

behalten weiß! Doch hierin liegt eben die Genialität des Liebesdichters überhaupt....

Schon bei der Würdigung der sächsischen Motivik ist herausgetreten, wie vielfältig die Kräfte Stielers durch Niveau und Horizont dieser Anakreontik angeregt, bestimmt, gebunden sind. Es wäre wohlfeil, den aufgezeigten Parallelen und Analogien[1]) allein aus Greflinger und Schirmer Dutzende hinzuzufügen. Nachbarn und Zeitgenossen verleugnet Stieler in keinem Gedicht. Er schöpft in erster Linie aus der Renaissancetopik in Leipziger Gewandung und trägt sie in romanisch-verästelte, oft madrigalische Strophengebäude, immer voll urwüchsiger Neigung zu strammer Szenenführung, sauberer Ausmalung, sprühender Pointe. Da herrscht das Horazische Gaudeamus, im Stil des fortgeschrittenen Barock meist von der Antithese Blühendes Leben: Stinkende Verwesung zehrend. Das unsterbliche schäferliche Leitmotiv „Ist es kein Lorber-, so sey es ein Myrten-Krantz", aber auch die im Titel der Sammlung beschlossene Harmonie: „Nu stehet mein Lorber mit Myrten geziert". Vor allem der bewegte Roman vom schmerzvollen Harren und Flehen über die Händel mit anmaßenden oder argwöhnischen Schönen zur Seligkeit des „Verliebet, Gebunden". „Liebe, die Königinn der Welt", besonders „der Poeten Wezz-stein". „Nachtglück" und „Felderfreiheit", Ausfälle auf die „Flatterschönen" und die alten Feinde der jungen Liebe, epigrammatische Anreden an Bett und Tür. Stielers mutwilliges Renaissance-Heidentum begibt sich ein einzigesmal in unmittelbare Vermischung mit christlichen Vorstellungen (IV, 2, 3) und bedient sich einmal einer Dantesken Eschatologie, freilich in Gegenüberstellung mit einem klassischen Idyll (V, 7). Singen die Zeitgenossen stereotyp von der „braunen Nacht"[2]), so gibt er dem Morpheus einen braunen Stab und läßt den

[1]) Berührungen verzeichnet Köster, ‚Der Dichter der Geharnschten Venus', Marburg 1897, 52 ff. mit der Leipziger, 65 ff. mit der Königsberger Dichtung. Bezüge zu den Römern bei F. A. Mayer, Vs L G II, 470 f. und A. Puls, Vs L G III, 236 ff.

[2]) Die „notte bruna" ist der deutschen Lyrik von Opitz und Fleming, Klaj und Harsdörffer, Schirmer und Hofmannswaldau bis Uz und Wieland, Maler Müller und selbst Bürger, bis Brentano und bekanntlich noch Nietzsche vertraut. Eine Wiener Doktorarbeit von Erik Bauer † über die Motivik der Nacht in unserer gesamten Lyrik harrt der Veröffentlichung. Völlig Unzulängliches bei Fr. Kammerer, ‚Zur Geschichte des Landschaftsgefühles im frühen XVIII. Jh.', Berlin 1909, S. 134 ff.; H. Abmeier, ‚Der Frühling in der deutschen Lyrik des XVII. Jhs.', Diss. Greifswald 1912, S. 37; auch W. Flemming, ‚Andreas Gryphius und die Bühne', Halle 1921, S. 37 ff. Verstreute Stellen und Verweisungen bei A. Hübscher, Euphorion XXIV, 768 Anm.

Digitized by Google

Sonnenwagen in die braune See hinabtauchen. Straff abgerundete Fabeln in Prägung des galanten Salonbarock liebt er ebenso wie die Stegreifdrastik der Volks- und Komödiantenbühne. Redeprunk und gelehrte Chrie verabscheut er, gerade die Leidenschaftsausbrüche sind schamhaft und wortkarg. Tiefste Erschütterung auch nur in reinem Spiegel aufzufangen besitzt die Epoche der rhetorischen Themen und der mechanischen Formen noch keine angemessenen Organe. Darum eben liegt dem Dichter echten Wuchses jetzt das Ausgelassene und Wilde und Zustoßende näher als das Zerwühlte und Schwärmerische. Überall aber schafft liebendes Sichhineinversetzen in das Herz der Dinge und in das Gesetz der Vorgänge eine großartige Einfalt und Wahrhaftigkeit aller inneren Bewegung. Metaphysische Sichten sucht Stieler nie. Sein Reich ist von dieser Welt. Über Venus und Mars, Trunk und Tod, Vergilische Heldentugend und Anakreontische Beschaulichkeit brandet und braust als allmächtige Herrin eine Orgie des Lebens ...

Stielers vibrierende Sinnlichkeit ist offenbarend und erlösend in Beobachtung und Bildgebung. Er malt allerdings auch mit „korallen-rot" und „zucker-süß", er wirtschaftet mit einer Masse unplastischer Substantiv-Verkoppelungen. Doch über den feinsten Genrestücken noch der Nürnberger steht, weil individuell durchleuchtet, zum Beispiel seine Impression des Landlebens:

Mir klingt der sanffte Drescher-schlag
in Ohren noch, wenn in dem frühen
die Morgen-treume reiner ziehen,
ich höre noch der Schaaffe blehen,
die Dader-Gans, der Hanen krehen,
wenn sich entzündt der junge Tag.

Oder die Morgenstunde wird zur Gegenwart:

Der Handwerksman hat schon verzehret,
was ihm zum Morgenbrodt gehöret.

Tagesanbruch:

... wenn nu die Scheiben
sich am Himmel heller zeigen
und die Dünste reiner steigen.

Dämmerung:

Die Sonne war zur See gegangen
die Lufft sach schwarzen Kohlen gleich.

In solcher magischen Schärfe des äußeren Sehens wurzelt die quellende Bildkraft des inneren. Im Übrigen steht Stielers Natursinn, nicht frei von

Digitized by Google

jeder Schablone, seinen anderen Vorzügen nach. Dennoch ist er — trotz Neumeister — nicht weitschweifig im Schildern und oft erhorcht er das suggestive Wort für eine Stimmung. Malt er behäbig aus, dann stellt er allerdings noch sattsam dekorative Kulissen, wie nur ein Claude Lorrain oder der späte Klassizismus bis Mengs und Angelika Kauffmann. Gelegentlich pinselt er idyllische Medaillonbildchen, an die wunderzarte Kleinkunst des stillen Fragonard oder den hitzigeren Wouwerman streifend.

Die antikisierende Konvention wird oft durch ungemein frappante Züge durchbrochen (V, 3). Überlegen werden Bildungsformen ins Volk- und Liedhafte gewandelt (V, 5). Der alte Göttervorrat lugt ironisch in ein Burschenlied (V, 2). Das Meiste ist nicht mehr malerisch stilisiert. Voll pulsierender Spannung sind Reden, Gesten, Figuren gezeichnet, etwas summarischer die Triebe und Empfindungen, am knappsten die Umgebung; alles wird sicher gepackt, nicht mehr durch färbende Brillen gesehen und nach klügelnden Rezepten geordnet. Die Lagen sind nicht visuell umzirkelt, sondern motorisch ausgeschöpft, durch allerorten einschlüpfende Tastwerkzeuge aufgefangen. Immer aus neuer Richtung schaut und schildert Stieler, wo der galante Ritter oder Stutzer gebannten Blicks Mosaiken legt. Sein Überfluß an quicken Einfällen darf aller Abwandlung und Umschreibung entraten; und was taugt ihm das Leitseil der pictura poesis!

Die Tugend, den bequeemen Geist,
den sie in ihrem Wesen weist,
kan keine Mahlerey nicht treiben:
Deß Geistes Kiel muß sie beschreiben.

Nicht Leitern und Gerüste, sondern unbegrenzte Erfahrung. Bild auf Bild, nicht Gedanke aus Gedanken. Statt der Parallelismen und Kontraste doppelte Ausschau. Nicht Themen oder Thesen werden strophenmäßig variiert, sondern rundem Erlebnis alle düsteren und drohenden, schelmischen und schmeichelnden Aspekte abgewonnen; gelegentlich wird ein Rahmen gezeichnet und dann das Bild entrollt, wie in dem paradiesischen Traumbild III, 9, Watteaus Fahrt nach Cythere tonverwandt: „Ich ging einmahl im Traum zu Schiffe ..."

In der Situationsauswertung ragen sämtliche Leipziger hoch über Opitz. Hier wird nicht mehr geruhig zugesehen, sondern flott mitgespielt. Der Dichter steht nicht mit dem Zeigestäbchen vor gestellten Bildern, die nur aus angewiesenem Beschauerpunkt richtig genossen werden können, son-

Digitized by Google

dern versucht, zu innigerer Fühlungnahme mit dem Dargestellten einzuladen. In solcher Unmittelbarkeit ist Stieler noch unter den Sachsen unerreicht. Er meistert wie kein anderer die Mimik des lebhaften Wechselgesprächs. Ohne jede Erwägung und Absicht tritt er vor Freunde und Gönner hin, und hält wie nur ein Wiener Staberl oder ein Shakespearescher Narr Zweckreden aus den Anlässen des Augenblicks. Man mustere auch die Dialogfragmente in I, 4 und II, 7; die Szenenexposition VII, 1 oder, trotz dem Schnörkelzwang eines romanischen Lautenlieds: IV, 4. Auch die Lage des Sprechenden ist immer haarscharf umrissen und zugleich individuell belebt, noch in der gemeinplätzigen Corydon-Klage. Wie liebenswürdig wird Legerens Wankelmut gerügt (II, 4); oder mit ein paar Strichen Nachtstimmung geweckt, oder die sonnige Felderfreiheit in der Erinnerung heraufbeschworen, oder der Morgen an Rubellchens Seite (VI, 7), oder die Liebesnacht neben dem schreienden Kind (VII, 2). Wahrhaft Shakespearisches drängt hier ans Licht, wie es breiteres Gepräg erst viel später errungen hat; vergleichungswürdige Charakteristik und Situationstüchtigkeit ist in größerem Umfang nur, allerdings nicht unmittelbar in die Gestalt des Worts verleibt, in der österreichischen Literatur des aufsteigenden XVIII. Jahrhunderts ...

Mit Einfällen treibt Stieler unerhörte Verschwendung, hellhörig im Belauschen, scharfzüngig im Beurteilen. Die Aperçus des Conceptismus, wie er in Nürnberg keimt und in Breslau blüht, entwachsen dem Boden des Allegorischen, des gesuchten Gleichnisses, der ertüftelten Deutung und erschlichenen Analogie. Stielers Eingebungen sind von köstlicher Bildhaftigkeit, naiv dem Leben abgesehen, die Sachlage dramatisch zuspitzend. Nie wuchern die Mittel als solche außerhalb der organischen Kraftentfaltung und -verwendung. Fiktionen sammeln, Sentenzen gliedern, Akzente krönen. Burlesk fleht er den Traumgott an, ihm sein Mädchen zu enthüllen, richtet er eine Widmung an den Priapus. Von Witz und Laune funkelt das Schlußstück mit dem Maupassantschen Titel. Noch nicht galant gestriegelt, ergötzt sein Mutterwitz sich auch an meisterlichen Pointen: Hat mich ein kalter Kuß in Glut versetzt, soll mir ein heißer Kühlung bringen; die endliche Erkenntnis: „Die Venus macht mir so viel Müh, Weil Mele schöner ist, denn Sie"; nach aufregendem Abenteuer die paradoxe Versicherung: „Sie liebten sich in der seltnen Reinligkeit".

Stieler verkörpert zwei erlösende Schritte der deutschen Lyrik: Einmal den — von Fleming und Zesen entfesselten — Aufschwung zum Unmittel-

Digitized by Google

baren, Persönlichen, Wahrhaften, die Befreiung vom Schema. Dann aber auch die Selbstüberwindung des Spielerischen durch wahre Überlegenheit über den Zwanglauf der Technik; auch hier flammt Energie der großen Einfalt auf. Ein Wort des Novalis versetzend kann man sagen: Wir spielen nicht mehr, wenn wir wissen, daß wir spielen. Erst diese beiden Momente, der typischen Haltung des Jahrhunderts zuwider, befreien individuelles Schaffen: Unbewußtheit der Kräfte und Unabhängigkeit vom Werkzeug als solchem. Der harmonische Zustand wird eben in der Dichtung des barocken Zeitraums nicht als ganzer geboren, sondern zugleich empfangen und errungen ... Wildes und Wühlendes, wie es der Soldat erfahren, Streiche und Ulke, wie sie der Student verübt hatte, bilden die Nerven und die Adern eines Organismus, in dem sich die gebäumte Wucht eines Rubens und die strahlende Gesundheit eines Jordaens mit der köstlichen Feinheit eines Adrian van der Werff und der schwellenden Grazie eines Boucher verbindet. Nicht Schwung und Schwall formt diesen Vers, nicht berauschend Gewaltiges oder betörend Gleißendes, allein das Herzliche, Gesellige, Natürliche, dem Wandel Hingegebene. Der Adel Grimmelshausens wohnt auch der geharnschten Venus inne. Das Laue, Steife, Dürre wird nicht doktrinär bekämpft, sondern frisch überholt und überflogen, als wesenlose Hülse fortgeworfen. Ein ganzer Sieg: der Sprung vom malerischen Prospekt zum umfassenden Aspekt, von der Attrappe zur Perspektivik, von der Nachahmung zur Durchdringung, vom Festsaal zum Himmelsgewölb, von der Poeterei zur Schöpfung.

Digitized by Google

V. KAPITEL

GIPFEL UND GRENZEN

1. GRIMMELSHAUSEN

Das höchste Menschentum unseres XVII. Jahrhunderts ist nicht zugleich die Krone des barocken Künstlertums. So will es ein Schicksal, unter dem die gesamte Entfaltung der beiden gegensätzlichen nachlutherischen Jahrhunderte steht. Der große Umbildner des deutschen Menschen hat die Kunstformen der europäischen Renaissance verkümmert und die Lebensformen einer nationalen gegründet. Seine Epoche hegt andere als gestalterische Aufgaben, die Folgezeit frönt ihrem Formerdrang auf Kosten der höheren Geistigkeit. Dort birst die Form unter der Masse und Mannigfaltigkeit einer mit neuem Enthusiasmus umfaßten Sachenwelt; hier müssen Motive und Inhalte nicht selten literarisch gestreckt werden, um das Festkleid der Formen zu füllen. Aus dieser Spaltung spinnt sich bis ans Ende des XVIII. Jahrhunderts ein Widerstreit von zweierlei feindlichen Seelenlagen fort, die einander in jähem Wechsel ablösen, ja vielfach eine die andere schlechterdings auszulöschen streben. Auch hier ist es ein tief dramatischer Zug, den Luther in deutschem Wesen erweckt! Und lange scheint es geradezu, als läge das Kühnste und Lauterste solches Charakters jenseits alles künstlerischen Ausdrucks, als entzöge es sich ästhetischer Auswertung überhaupt. Erst Goethes Zeitgenossen wird es offenbar, daß jenes Edelste eben durch seinen Gegensatz zu einer Formenkonvention, die es bekämpft und überfliegt, immer wieder gebildet, gestärkt, erhöht worden ist: Erst das XVIII. Jahrhundert wird sich des peinvollen Konflikts bewußt und widmet dem Ziel einer Synthesis entschlossene Arbeit. Die Wucht und Rundheit des Barocken aber entfließt der besonderen Gabe, den kosmischen Zwiespalt empfindsam und träumerisch zu betrachten oder in sinnlichem Kontrast widerzuspiegeln, doch nicht dem heldischen Willen, ihn kämpfend zu gestalten und zu überwinden ... Es sind hier, von der Sonderart der Mystiker und Religiösen abgesehen, vor allem zwei Köpfe, in denen reinstes Lutherisches Seelentum emporsteigt, zwei Irrblöcke in ihrem Zeitalter, heraufgeschleudert aus jenem auch unter barocker Erde dahinströmenden Magma,

Digitized by Google

das erst seit Klopstocks Tagen kristallische Prägung erfährt. Gryphius und Grimmelshausen sind die beiden Grenzfälle barocker Dichtung: In Gryphius lebt deutscher Geist des XVI. Jahrhunderts (und des besten Mittelalters) in eigenwüchsiger Persönlichkeit auf, bei Grimmelshausen gewinnt er wahlverwandte Darstellung. Jener, der Schöpfer einer vorab moralistischen Bekenntnislyrik, ist der vielleicht tragisch zerrissenste Mensch des Jahrhunderts — und noch sein Drama, der Form und Fügung nach vollkommen untragisch, vermittelt tragische Regung durch Suggestion eines prophetischen Weltbilds. Dieser, der reichste Mann seiner Zeit, ist durch Umfang und Grad seines sinnlich-seelischen Wachseins der Wirklichkeitskundigste seiner Epoche. Gryphius umgibt sich allseits mit virtuos beherrschten Praktiken und Ausdrucksformeln des Barock, Grimmelshausen wühlt bloß in barocken Stoffmassen. Das Unbarocke in der Kunst des Gryphius rührt daher, daß er sich jene Formen nicht amalgamiert, daß seinem Streiter- und Bekennertum barocke Form ein Peripheres bleibt; der Stil Grimmelshausens bewahrt sich in vielen Zügen außerbarock, weil er sich vielfach überhaupt allen barocken Formen fernhält, seine Materie von innen organisierend und außen nur mit einzelnen Schnörkeln zierend. Gryphius paart zeitentrückter Gotik zeitgemäßen Pomp, Grimmelshausen bindet originale Menschlichkeit an gegebenen Stoff. Dort Konfession- und Problemkunst neben Spektakel und Ornament, hier Weltfrömmigkeit und Welterhabenheit neben Fabulistik und Quisquilien. Gipfel und Grenze des Barocken!

In Grimmelshausens Werk lebt das einzige umfassende Zeugnis des großen Kriegs. Er allein hat den Mut, das Chaos zu sinnvoller Entwicklung zu gestalten, die Härte, der Zerstörung ins Basiliskenauge zu blicken, die Größe, Unermeßliches ins Bild zu bannen. Der Krieg, der alle Rassen und Sprachen, alle Sitten und Kleider, alle Waffen und Münzen, alle Laster und Gebrechen der damals mannbaren Erde in Deutschlands Gauen versammelt hat, der durch die unerhörten Nöte und Gefahren ganz ungekannte Spannungs-, Erregungs-, Erkrankungszustände des Sinnen- und Seelenlebens, neue Berufe, neue Umgangsformen, neue Ehr- und Glücksbegriffe hervorgebracht hat, ist dadurch ebensosehr ein Verwüster deutschen Reichtums wie ein Mehrer deutscher Wirklichkeit geworden. Und Grimmelshausen ist der eine, der solcher Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit gewachsen war. Nur er entrollt das großartige Gemäld eines Kulturganzen, schon in der bloßen Breite seinem mächtigsten Vorgänger Fischart wie seinem stärksten Nebenbuhler Abraham a Sancta Clara überlegen. Hans Sachs und

Digitized by Google

Wickram walten noch in der verhältnismäßig eng umgrenzten Bürgerwelt einer halbmittelalterlichen Stadtordnung. Die Führer des Barock behausen bereits eine Bildungssphäre, geschmückt mit dem Luxusgerät aus aller Herren Landen. Diese zweierlei Reiche, das schlichte und das prunkvolle, treten im XVII. Jahrhundert noch oft gegeneinander. Grimmelshausen bewährt sich, zum Wenigsten stofflich, in beiden heimisch. Er bietet eine wahrhafte Zeitschau, wo der barocke Manierismus — mit geringen Ausnahmen — in Einzelproblemen oder gar im Zeremoniellen befangen ist; und er beseelt und formt zum lebenden Gebild, was im Horizont der Satire und Didaktik kritische Ungestalt und Predigtphrase bleibt. Nur er besitzt die Farben für das Ungeheuere an Weite und an Wucht, für die unerschöpfliche Wirklichkeit und die unabsehbaren Möglichkeiten des Zeitraums. Alle Fülle des Vasten und Exotischen, alle Grellheit des Grotesken und Gigantischen, alle Beweglichkeit des Plötzlichen und Flüchtigen beherrscht er mit sicherer Hand. Er gattet die Männlichkeit Logaus mit der Strenge des Moscherosch und der Klarheit eines Weise. Aber er wahrt verstehende Güte, versöhnenden Humor, durchdringende Psychologie, und dadurch allein überragt er jene Stoff- und Formverwandten insgesamt. Großartig in ihrer Geradheit und Unstilisiertheit ist seine Lutherische Liebe zur Vielheit der Dinge. Tasso, Cervantes, Camoens symbolisieren die Welt, Grimmelshausen durchwandert und durchtastet und durchseelt sie. Er trägt die schwerste Bürde des stofflichen Nebeneinander, wie dies immer und überall dem Deutschen vorbehalten bleibt. In germanischem Denken und Formen ist — damals und bis heute — das größte Wissen der Welt, die regste Wachheit, die treuste Beobachtung, der aufmerksamste Fleiß. Das Formproblem ist füglich hier am schwierigsten: Hier kostet es die größte Kraft, zu wählen und zu konzentrieren, Stufung und Ordnung einzuführen, Qualitäten und Ränge zu sondern. Auch Grimmelshausen, so gestalthaft er auffaßt und so wachstümlich er aufbaut, ermangelt häufig doch der Idealität einer organischen Form. Wir empfangen Vieles ausdrücklich und lesen nur die Inhalte von Meinungen, statt daß wir den Sinn von Begebnissen deuteten. Wieder erweist es sich, das manches Wertvollste des XVII. Jahrhunderts am Suchen nach der Kunstform nur ganz mittelbaren Anteil nimmt.

Der Künstler Grimmelshausen ist unser vielleicht reinster Epiker seit dem Verfall der höfischen Erzählungskunst des Mittelalters und vor der neuen Hochblüte des bürgerlichen Realismus im XIX. Jahrhundert. Er ist durchaus der Dichter des Geschehens, der Psycholog der Vorgänge, der Meta-

Digitized by Google

physiker des Werdens. Ohne gleichen die Unmittelbarkeit, Treue, Gegenständlichkeit dieses Sehens! Beinahe priapeisch quillt unstillbare Sachensucht und unbeschränkter Sachensinn empor. Es liegt etwas Pathetisches, geradezu Titanisches in dieser impulsiven Diesseitslust, die hier nicht rauschhaft brandet wie bei Fischart, sondern mild und klar strömt wie bei den großen Holländern, deren Realismus schlechterdings sittliche Werte trägt: dem unbedingten So-und-nicht-anders der Dinge zugetan, jedes als Unersetzliches und dadurch Welthaltiges hegend, eine ungeschichtete Wirklichkeit in Liebe umarmend. Bei Hock sind Tropfen solcher Weltansicht erstmals ins Dichterische eingedrungen; sie nähren auch das Fruchtbarste an Opitz, am komplizierteren Weckherlin und an den ärmeren Königsbergern. Erkleckliche Tatsachen-Psychologie eignet auch Greflinger und Christian Reuter, an die Grimmelshausens Figurenzeichnung nicht selten gemahnt. Fromme und freche Stimmungen verbinden ihn mit Fleming, dessen jugendliche Schwärmerei er freilich an Fülle und Helle übertrifft. Und Gryphius wirkt mit heißerer und kühnerer Persönlichkeit, schwebt aber, trotz erlesenem Kunstverstand, noch höher über seiner, freilich runderen, Kunstform. Der nächste menschliche Verwandte ist Kaspar Stieler, an Drastik ebenbürtig, an Formgefühl voraus, an Reichtum und Ausgeglichenheit unterlegen. Stieler und Grimmelshausen, diese beiden vermitteln uns aufs Körperhafteste die Atmosphäre des kriegerischen Feld- und Lagerlebens. Um jenen webt der Zauber dessen, der mitgefochten hat. Dieser, vielseitiger und grüblerischer, ist überwiegend Zuschauer geblieben, freilich aus nächster Nähe. Dort sind nur Impressionen eines wilden Ritts, hier wird ein Lebens- und Zeitbild entrollt. Der frohe Landsknecht Stieler neigt zum leichten Condottiere-Typ. Simplicius ist strenger, als Charakter Lutherischer, das heißt in allem Tun und Urteilen mehr von der Pflicht als von der Neigung gelenkt — der Lutherische christliche Ritter ist tapfer vorab aus Aufgabe und nicht so sehr aus Fanatismus: das unterscheidet sein Heldenlos etwan vom Übermenschentum der Renaissance. In Stielers Vers, der Manchem nur gedämpfte Tönung leiht, wogt doch die letzte Verve der blutigen Tat. Grimmelshausen — von dessen Bei- und Nebenwerk wir selbstverständlich vorweg absehen — berichtet meist spannungsärmer, verharrt oft in ein wenig überlegener Kontemplation, wildert auch bei Gelegenheit in Meinungen und Abenteuern. Dennoch bleibt sein Vermögen, ein weltliches Leben geistlichen Sinns zu schildern, im Jahrhundert des Cartesianismus und Okkasionalismus ebenso ohne Beispiel wie im Bereich der Opitzisch-Hars-

Digitized by Google

dörfferischen Nachahmungslehren seine Kunst, beseelte Menschen und bewegte Vorgänge zu zeichnen. Des Gryphius Jenseitsglaube mag erhabener, die Schwingungsfähigkeit Zesens subtiler, die Frömmigkeit Flemings inniger sein; am menschlichen (zu schweigen vom dinglichen) Gesamtgehalt des Simplicissimus gemessen, schafft diese Lyrik — Gryphius ausgenommen — nur Torsi und disiecta membra. Mehrere haben reinere, manche schönere Konturen gezogen, konkretere und treuere keiner. Zuweilen fast an Goethe streift die Echtheit seiner Schilderung. Da ist nichts ausgeschmückt und nichts zurechtgerückt; die Phantasie assoziiert nicht, sondern lebt in den Dingen, trägt alles Geschehen in sich. Am lautersten gerät das in der ersten Hälfte des großen Romans. Hier erhebt sich die Darstellung oft von der Gewißheit der naiven Schau zur Illusion der naiven Tat.

Das Werk Grimmelshausens baut sich in mehreren, mindestens vier, dem Wert nach sehr verschiedenen Schichten auf. Am Ursprung ist Polyhistorie, die Fühlung mit Lebendigem sucht; dank diesem Bedürfnis erwächst sie zur Satire. Die Traumgeschicht von dir und mir, die Reise nach der oberen Mondswelt, der satyrische Pilgram sind Kinder solches Geists, Früchte der ersten Hälfte der Gaisbacher Schriftstellerei. Das Sammler- und Kritikertum dieser Frühzeit schöpft aus enzyklopädischen Quellen, vorzüglich des Garzoni-Zonagrius ‚Piazza universale': ein Meer volkstümlicher Vielwisserei, die in satirischen Betrachtungen und Belehrungen an den Mann gebracht werden soll ... In der nächsten Gruppe stehen die historischen Bildungsromane, in denen Ansätze zu realistischer Schilderung und psychologischer Charakteristik von barockem Wortprunk und Zierat umrankt und überwuchert werden: der vor-simplizianische Josef und dessen jüngere Musai-Fortsetzung, später Dietwald und Amelinde, am Ende Proximus und Lympida ... Im Mittelpunkt des Schaffens ragt der Kuppelbau des Hauptromans und seine Seitenflügel, ihm in phantastischer Verschränkung angegliedert ... Den Abschluß bildet dann die Reihe lässig verketteter Erzählungen, Satiren, Anekdoten; es sind verstreute Schalen zum Kern des simplizianischen Rings: der Bärenhäuter und die Gaukeltasche, das Ratstübel Plutonis und die Ratio status, der teutsche Michel und der stolze Melcher .... Allen barocken Zünften scheint Grimmelshausen fern geblieben zu sein. Galante, curiöse, preziöse Moden trifft er gelegentlich mit ironischen Anspielungen oder witzigen Ausfällen. Den großen Buchhandelserfolg dankt er den unliterarischen Lesern des Zeitalters. Unsere folgende Charakteristik beschäftigt sich vorzüglich mit dem Hauptwerk, in dem ja

Digitized by Google

alle Schichten, Strahlen, Kräfte seiner Welt harmonisch eingekörpert sind.

Die äußerste, am wenigsten gediegene und wesentliche Sphäre bedarf nur kurzer Rede. Auch der Simplicissimus-Dichter verleugnet nicht den Polyhistor. Aus hundert Speichern trägt er Berge buntesten Stoffs zusammen, die er voll hellsinnigen Hausverstands sichtet, mit epischer Gestalterleidenschaft in Gleichnis und Szene drängt, aus kühnem Totalaspekt zum in sich geschlossenen Weltbild formt. In manchem Zug vergleicht er sich einem Jean Paul. Die Wissensbottiche von Plinius und Strabo bis zu den Thesauri und Theatra der Zwinger und Ravisius Textor, Francisci und Goulart sind ihm vertraut; er schöpft aus Nicolaus Remigius und Majolus, aus Jean Bodin und vielleicht auch aus Coccius Sabellicus; zu den Motivmassen, die ihm die nächsten Vorbilder: die Schelmenromane Lazarillo und Guzman, dann seine Lieblinge Guevara, Quevedo, Cervantes liefern, treten französische und italienische Novellenschätze und die deutschen Schwank- und Bispel-Sammlungen des XVI. Jahrhunderts, die alten Sagen- und Arznei- und Reisebücher, ferner historische Kalender und religiöse Traktätchen, und schließlich noch das überreiche Inventar der zeitgenössischen Satire, namentlich Laurembergs, Moscheroschs, Kindermanns. Auch Physiognomia und Chiromantia und andere okkulte Wissenschaften haben seine Gunst, Aber- und Hexenglaube treibt die wunderlichsten Blüten, Wahrsagerei und Zauberei greift mehrfach in die Erzählung ein. In Anekdoten-Hekatomben lehrt er „Sceptii Gedächtnuskunst", oder erweist, wie schön es sei, „sich durch eigene Tugenden edel zu machen", und vieles Ähnliche; besondere Vorliebe schenkt er den eigentümlichen Soldatenfabeln von Unverwundbarkeit, Schatzfindung, Hunde-Bannen, Geisterspuk; vollends zum formsprengenden Eigenkörper wird das Märchenhafte in den Mummelsee-Kapiteln des 5. und den Mirabilien des letzten Buchs. Nichts Hohes und nichts Gemeines, nichts Erhabenes und nichts Lächerliches in diesem Jahrhundert, das Grimmelshausens Geist nicht durchmessen hätte! Wo immer er indes zu Gast sein mag, überall tragen ihn die Adlerflügel Fausts, die kein Verweilen kennen. So ein Mensch kann Niedriges tun, doch niemals niedrig werden.

Solch vielspältigem Stoff vermählt sich nun eine Motivik und Form, die wesentlich im XVI. Jahrhundert wurzelt, allerdings hoch über dieses hinauswächst. Wir entsinnen uns jener panoramatischen Schaustellungen, in deren Nebeneinander das Reformationszeitalter sein Weltbild zu gestalten

Digitized by Google

liebt: Diese Revue zeigt schlechterdings den Raumbegriff der Lutherzeit, deren Urform und Stilgesetz; sie bedingt die Struktur der sogenannten Satire auf alle Stände, sie münzt den Typ der Narren- und Teufelsschriften, sie liefert das literarische Speculum stultitiae. Das Barock hat dieses Gebild aus der Sphäre des Worts in das Reich des Theaters geführt, mit Bühnenprunk ausgestattet, durch dekorative Spektakel und äußere Gestik versinnlicht ... Auch Grimmelshausen gönnt der inneren Form der Universalsatire, zunächst in vor- und außer-barocker Gestalt, eine beherrschende Rolle. Sie liegt bereits der Traumgesicht-Einkleidung der beiden Erstlinge zugrund, sie waltet unbemäntelt im ‚Satyrischen Pilgram'. Und noch der Simplicissimus versäumt keine Gelegenheit zu Strafreden und Warnungsbildern. Er geißelt Großmannssucht und Abgötterei; er richtet ein ganzes Kapitel gegen den Spielteufel; er bedient sich der Kalbsmaske, um „alle Torheiten zu bereden und alle Eitelkeiten zu strafen". Ein gleiches Ziel verfolgen die gelegentlichen Eulenspiegel-Stückchen besonders im Springinsfeld. Und unzählbar sind die verwandten Einzelzüge, die sich zur Vision des großen Narren- und Torenspiels fügen, dem übrigens auch die simplizianischen Schriften gewidmet bleiben — wie die ältesten Courasche-Drucke und das erste Vogelnest schon in den Titelkupfern, der Springinsfeld in seiner Versanrede es verheißt. Barocker Inszenierung näher, vielfach gewissen Nürnberger Bearbeitungen der parnassischen Relation benachbart, steht das höllische Festgepräng des Nachtrag-Buchs, im Ganzen und Besonderen an die ‚Hauptverderber' Christian Weises mahnend: Grimmelshausens „naher Bas Catharin"[1]), deren ‚Erznarren' auch im ‚Teutschen Michel' angezogen werden. Zahlreich sind die Erinnerungen an die Literatur der Regentenspiegel und Hofschulen; anläßlich eines Berichts über die ungarischen Wiedertäufer wird das Bild eines Idealstaats entfaltet. Der häufigen Nötigung zu summarischer Zeichnung folgen frappante Gruppen- und Standescharakteristiken, so die Genreszenen aus dem Musketiererleben und Lagertreiben, oder die Schilderung des Ordens der „Merodebrüder".

Von weit geringerem Gewicht bleiben jene formalen Momente, die den Zeitgenossen des Barock verraten. Da sind gleich die bezeichnenden — durchwegs wenig selbständigen — Personifikationen und Allegorien, Adelhold und Baldanders und „Dicis et non facis", oder der vielbewußte Baum

[1]) Die ihm ihrerseits freilich „keine Verwandtschaft gestehet", sondern ihn „zum Salbader logiert".

Digitized by Google

der militärisch-gesellschaftlichen Hierarchie im ersten Buch, oder die pomphaften Aufzüge am Anfang des letzten. Zuweilen gibt auch Grimmelshausen, dem doch das ganze Mark der Luthersprache innewohnt und die Stimmen aller Klassen und Lagen und Landschaften zu Gebot sind, modischer Vorliebe für Wortspiele und Epigramme nach, tändelt mit Ornamenten und gewählten Schattungen, häuft umständliche Umschreibungen und Kataloge von Gleichnissen. Besteht der Eingangssatz seiner Kapitel oft in einer behaglichen, mitunter platten Sentenz, so bildet den Abschluß nicht selten eine klug vorbereitete Pointe. Simplicius ist unter anderem „diskret" gegen Gefangene, er selbst wird vom Prinzen der Mummelsee als „curiös" gerühmt. Den Landsmann Harsdörffers und Zesens offenbart der ironisch-melancholische Ton, in dem der Halbnarr Jupiter seine halb ernsthafte Nationalideologie vorträgt. Im zweiten Teil des Hauptromans wird das Emporzüngeln barocker Stimmung lebhafter. Weisheit, die in den ersten Büchern derb und fest aus mehr als Logauischem Saft und Kern verkündet worden war, weicht da und dort sentimentaler Reflexion über Vergänglichkeit, Veränderung, Alterstragik. Hier nehmen die Spannungen zu, Groteskes taucht zutag, bisweilen zuckt sogar ein Funke von Zynismus auf. So herrscht nun vielfach ein doch noch weicheres Ethos, als es des Helden Werdegang von der Verschuldung zur Entsagung zu erfordern scheint. Und der eigentliche Ausklang des Vanitas vanitatum vanitas rückt dem zermürbten alten Scheffler näher als der stolzen Askese des Gryphius.

Auch den Mann Grimmelshausen, trotz letzter Fülle und Reinheit, erschüttern barocke Kontraste: Abenteuer und Idylle, Mordtat und Friede, Kriegertum und Klausnertum; Unschuld am Anfang, Verzicht am Ende; in rastlosem Schweifen und brandendem Getümmel immer wieder versöhnende Gesichte der Einkehr in Gott; und nach romantischer Verirrung und Verstrickung die Vollendung in der Einfalt des schlechthin Menschlichen. Grimmelshausen hat jene Kontraste weder in theatralischen noch auch in dialektischen Antithesen gespiegelt, wie es barocke Art ist, vielmehr durch eine grandiose Entwicklungsidee gestaltet und gebändigt, faustisch und über-barock. Er ist ein nicht nur naiver, sondern auch dramatischer Mensch; nicht nur ein reicher, sondern auch ein tiefer Geist; nicht nur der Schöpfer des weitesten und rundesten Weltbilds, sondern zugleich des höchsten literarischen Porträts seines Jahrhunderts. Er liebt die Erde, ohne ihrer Lockung zu erliegen. Er kennt die Schönheit, aber er bebt nicht vor dem Tod. Er weiß um die Zerrissenheit aller menschlichen Dinge, doch er

Digitized by Google

faßt sie tapfer ins Aug und setzt ihr einen echten Glauben entgegen. Von solchem Geist ist auch sein Realismus. Was er berührt, das ergreift er gerade und unmittelbar. Er meidet das Versteckte, Brünstige, Umschleierte. Noch seine Schweinereien sind — gleich Ähnlichem beim jungen Goethe — Wirkungen eines ungegängelten Wahrheits- und ungezügelten Wirklichkeitstriebs. Überall drastische Erzählung und behende Mimik, sprühende Wechselrede und schalkhafter Einfall, ironisches Streiflicht und polite Übergangs- und Schlußwendung. Das Komische ist ihm vertrauter als das Pathetische, die scherzhafte Satire näher als die strafende, und von der landläufigen barockfeindlichen Didaktik bleibt er nicht bloß durch tausend künstlerische, sondern auch durch die sittlichen Werte seiner Güte und seines Humors unterschieden. Urwüchsig faßt er nach dem, was in seiner eigenen Seh- und Hörweite liegt, nie tut er einer Sache Gewalt an, nirgends verbreitet er ein Licht, das erst herbeigezwungen werden mußte. Er lebt, wie alle weltbedeutenden Dichter, in den Dingen selbst, im Herzen der Dinge. Als ursprunghafter Epiker trägt er ein Werden und Geschehen in sich. Und da ihn Geist von Luthers Geist beseelt, verleibt er solchen Fluß in einer menschlichen Entwicklung. So schafft hier Dürerischer Sinn in barocker Materie ein leuchtendes Riesengemäld des werdenden deutschen Menschen, das einzige in unserem XVII. Jahrhundert.

Digitized by Google

2. GRYPHIUS

In Gryphius verkörpert sich die lauterste barocke Tragik und die letzte Tragik des Barocken: So ist auch er zugleich Gipfel und Grenze. Sein Dichtertum steht ursprünglich gegen Natur und Wirklichkeit: Entzweiung ist sein Schicksal, Kontrast seine Form, Antithese sein Vortrag. Der tiefste Mangel des Barocken: die unvollkommene Verleibtheit gerade des edelsten Seelentums und die Unfähigkeit zum Symbol, wird auch durch diesen zähen und wuchtigen Geist unerbittlich entlarvt. Es ist außer- und überbarocker Wille, der hier barocke Gebärde annimmt. Des Gryphius Lyrik dient wesentlich religiösem Bekennertum, das sich mittels barocker Dialektik mitteilt; im Epigramm schaltet vornehmlich der Rationalist, barocken Konventionen huldigend; und der Dramatiker Gryphius ist im Grund ein gottes- und jenseitsbegeisterter Seher, der teils in furiosem Spektakel von Mord und Pest und Untergang die Abkehr vom Fleischlichen predigt, teils in spielerischem Hinabsteigen zur realistischen Komödie satirische Bilder des menschlichen Wandels entrollt. Wieder trotzt Lutherischer Sinn der Bindung an antikisierende Form. So wird Gryphius in reinerer Sphäre als Zesen zum dämonischen Problemträger der barocken Epoche.

Der Kern des Gryphschen Werks ist düstere Entsagung und ein schlechterdings gotisches Ungenügen am Irdischen: „Diu welt ist ûzen schoene, wiz grüen unde rôt, Und innân swarzer varwe, vinster sam der tôt". Weltflucht und Eitelkeitsjammer und Daseinsekel brennen ihn aus, und unverwandt forscht sein Blick nach den letzten Dingen. Seine Kunst ist — von dumpfspröden[1]) Liebes- und biederen Gelegenheitsdichtungen abgesehen — ganz überwiegend eschatologisch, oft nichts als eschatologisch. Auch Gryphius ist ein Priester des göttlichen Nichts der Mystik, auch ihn spornt — wie Schiller und Fichte — der Wahlspruch Jakob Böhmes: „In der Überwindung ist Freude". Sein Maß ist über und außer den Dingen. Aber das Wissen um den ewigen Seinsgrund trübt keineswegs sein Bild der sterblichen Welt. Das ist echt Lutherisch! Kein Rausch und kein Schein enthebt ihn des geistigen Kampfs mit der Endlichkeit. Nicht versöhnende Illusion, vielmehr ausschöpfende Gestaltung ist sein Ziel. Freilich, und hier ist ein mystischer Zug gegen Luther, Gryphius bleibt dennoch der Mann, der in brennendem Haus lieber betet als löscht — wenn er auch mit den wachsten

[1]) Anders das Urteil Manheimers (a. a. O. 179 ff.), der auch die „Liebesverse" um der „tiefernsten Weltanschauung" willen preist.

Digitized by Google

Sinnen betet. Auch entfließt die Raserei seiner Worte und Gesten keiner leidenschaftlichen Bewegung des Affektlebens. Er wahrt sogar eine Art von Gelassenheit angesichts der letzten Dinge und ihres Kontrasts. Sittliches Ordnungs- und Rechtsgefühl lehren ihn die Ursachen des Weltelends peinvoll durchschauen, nicht dessen Wirkungen empfindsam bejammern. Das ist wahrhaftig Luther-Liebe, Luther-Mitleid: Teilnahme, die nicht Zuständen und Augenblicken gilt, allein einem Willen und Wesen. (Die Lutherische Geistigkeit des XVIII. Jahrhunderts hat diese Haltung häufig böse mißverstanden, indem sie sie zu lediglich abstrakten Imperativen der Philanthropie und Humanität schmiedete.)

Es ist mannigfaltiger Stoff, den Gryphius, der weit gereiste und gebildete, durch solche Kräfte formt. Sein Lutherisches Geblüt vermischt sich von Anbeginn Mittelalterlich-Hieratischem, hussitischem Furor, niederländischer Gelehrsamkeit. Melanchthon und Böhme, Humanismus und Scholastik, antiker Stoizismus und Paulinisches Christentum begleiten seinen Weg. Ein Dichter der Weisheit und Würde, tiefgrabend und an inneren Gesichten reich, ist er auch einer der ersten deutschen Versteher Dantes. Heermann und Plavius sind die Lehrer seiner Formkunst, die ästhetische Schwermut Baldes sein nächstes motivisches Vorbild. Indessen haben ihn Moden und Muster zwar oft beirrt, doch nie beherrscht. Er selbst ist ein Erzieher der Grabesbakchantik und Prunkstichomythik Lohensteins, neben Fleming und Zesen und Schirmer ein Ahn der Versgewalt des glatten Hofmannswaldau. Seine Komödie hat das gesamte Barock überlebt; durch Weise und dessen Gefolg wird sie lebendig in ein neues Zeitalter hinübergetragen. Und die Entwicklung über Haller und Breitinger verbindet ihn noch mit Klopstock ... In engster Wahlverwandtschaft aber hängt Gryphius, stärker als irgend einer seiner Heimatgenossen durch lateinische Hymnik und Jesuitenkunst angeregt, dem Stamm der religiösen Dichtung an. Wir scheiden in dieser Entfaltung die Jünger der psychologischen „Seelenschau" von den Herolden metaphysischer „Weltenschau"[1]). Links Bernhard von Clairvaux, rechts Meister Ekkehart. Dort eine Stimmung, die schon in der hohen Minne der Provençalen Pflege findet, nachmals in schönen Seelen Spaniens, um Juan de la Cruz und andere, dann unter französischen Büßern und Schwärmern vielerlei Gehabens fortgedeiht, um in Deutschland vorzüglich bei Friedrich von Spee einen Höchstgrad von Grellheit und Glut zu er-

[1]) Vergleiche das VIII. Kapitel des vorliegenden Buchs.

Digitized by Google

reichen; sie als schlechthin katholisch zu kennzeichnen verbietet schon der Pietismus, dem solche Gefühlslage gleichfalls nicht selten bewußt bleibt. Auf der anderen Seite ein Bau, der aus der italienischen Religions- und Naturphilosophie der Dante- und später der Pico-Zeit zu Franck und Weigel, zu Böhme und Czepko und Scheffler sich wölbt[1]); hier wieder kann im Hinblick auf die tiefen mittelalterlichen Wurzeln nicht von einem spezifisch protestantischen Weltbild die Rede sein. Überhaupt bleibt der mystische wie der ekstatische Bereich, besonders in unserem XVII. Jahrhundert, in Sachen der Konfession durchaus indifferent: Ekkehart offenbart, was protestantisch ist im Geist des katholischen Mittelalters, und Zinzendorf enthüllt die katholischen Züge im Luthertum des gegenreformatorischen Zeitraums; den Folgern Ekkeharts in der Barock-Epoche haftet Katholisches an, wo ihnen Mittelalterliches wiedersteht, die Brüder Zinzendorfs empfangen Fasern katholischer Struktur von Spee und gleichbürtigen Sprossen der romanischen Renaissance-Literaturen ... Stellen nun fast sämtliche geistliche Dichter des barocken Jahrhunderts Glieder in einer der beiden Reihen, der psychologischen oder der metaphysischen, so wahrt sich Gryphius, in seiner Ausprägung der Lutherischen Frömmigkeit dem Urgefühl aller deutschen Mystik nah, Kühnheit und Härte zu eigener Weltgestaltung, wie sonst wohl nur noch Böhme. Einsam ragt er zwischen Seelen- und Weltenschau, durch Jenseitsahnung und Zeitkritik einen individuellen Entwicklungsdrang meisternd, in jedem Gebild und Gesicht persönlich wie kein anderer.

Verwickelt und singulär ist des Gryphius Verhältnis zur Kunstform. Dem Jahrhundert, das einerseits nur naive Kunstbegier, anderseits nur moralische Kunstfeindschaft kennt, schenkt er allein eine wuchtige „sentimentalische" Kunstanschauung. Ein Mittelbares und doch Künstlerisches! Sein hoher Geist ist kein ursprunghaft künstlerischer Geist, und darum nicht imstand, sich eine gänzlich selbstbedingte Kunstsprache zu schaffen. Trotzdem besitzt er Formgefühl und Formbedürfnis genug, um der barocken Manier, wie sie ihm Schule und Reisen, Gesellschaft und Umwelt in tausend Varianten darbieten, schon technisch und artistisch eine Fülle sublimster Virtuosenkünste abzuringen. Das Symbolhafte aber bleibt ihm versagt. Sein reiner Glaube wird in ein fremdbürtiges Gehäus gebannt. Gryphius hat also ba-

[1]) Dem Geschlecht der deutschen Romantik ist diese Weltenschau vorzüglich durch Novalis, jene Seelenschau namentlich durch Brentano vermittelt worden.

Digitized by Google

rocke Form, gewiegteste Formtechnik und hellsten Formverstand; doch hinter solcher Form zucken über-barocke Persönlichkeits- und Weltbild-Suggestionen. So bedeutet der Stil, der für Opitz ein Wesensausdruck und für Zesen ein Wesensproblem gewesen war, ihm nur Gefäß und Kontrapost für metaphysisch-religiöse Visionen von persönlichster Eigenart[1]).

Die folgende Würdigung ist zunächst der Lyrik, dann in Kürze der Didaktik, schließlich dem Drama des Gryphius gewidmet. Die Lyrik ist der Mund seines Glaubens, die Beichte seines Innersten; die Epigrammatik gibt Zeugnisse seiner Gesinnung, Striche zum Zeitbild, Intelligenzinhalte; im Drama — heroischer Konvention in der Tragödie, Grimmelshausen-Realismus in der Komödie — gattet sich zweierlei, Könnertum und Bekennertum: einmal die äußerste Szenen- und Wortbeherrschung, und dann das Eschatologische und Apokalyptische.

Die Lyrik des Gryphius wurzelt vorzüglich in Aspekten und Gedanken, weit weniger in Stimmungen oder Empfindungen. Es ist Gedankenlyrik, aber nicht wie bei Schiller gereimte Ästhetik, sondern Dämonik des Außer-Emotionalen. Grundmotiv ist die dreifältige Vanitas: „Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden"; „Ihr irrt, indem ihr lebt"; „Diß, was ihr Leben nennt, ihr Sterblichen, ist Tod". Wahn und Schatten ist alles Irdische, Vergänglichkeit und Wechsel. Dennoch verschreibt er sich keineswegs konfliktloser Askese. Wohl hat alles Besondere und Augenblickliche für ihn nur dadurch Wert, daß es in ein Verhältnis zum Göttlichen tritt. Nie aber wird das Einzelne von solcher Einheit und Allheit verschluckt und aufgehoben; Gryphius sieht realistisch und nimmt voll Lutherischer Treue an der Vielheit teil. So gelangt er nicht etwan zu katholischer Diesseitsverleugnung, sondern zu tragischem Dualismus. Und da er diese Doppelheit nicht durch symbolische Einkörperung des Geistigen im Leiblichen zu überwinden strebt — wie nachmals, in nicht unverwandter Welt, Brockes und Haller — erntet er nur ein Maximum an barockem Kontrast. Gewitter und Lustgarten, Kirchhof und Liebesnacht, Schönheit und Gruft, Reichtümer und Ruinen, diese Paarungen zählen zu seinen Lieblingswirkungen. Solche Dichtung ist teils Antithese, teils dialektische These für eine unendliche Synthesis. So schwelgt er in besessenen Orgien des Massenuntergangs jeder Art:

[1]) Selbstredend birgt sich in jeglicher Form ein Gehaltliches. Es gibt kein Zeichen und kein Ding, das unsere Geisteswissenschaft nicht symbolisch ansehen könnte und bisweilen auch müßte. In der Kunstbetrachtung aber kommt es auf die besonderen Wege an, die uns ein Werk von der Erscheinung zum Wesen zurücklegen heißt.

Digitized by Google

Die Thürme stehn in Glut, die Kirch' ist umgekehret,
Das Rathhaus liegt im Grauß, die Starken sind zerhaun,
Die Jungfern sind geschändt, und wo wir hin nur schaun,
Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

Orkane und Abgründe, Todespein und Korybantik, Folter und Blut locken diese Einbildungskraft. Sein Landschaftssinn, entgegen aller Opitzianischen Idyllik, sucht das Getürmte, Schroffe, Zackige, die Rembrandt-Töne von Ampelglanz und Zwielicht und Dämmerschein. Er hat eine bedeutungsvolle Neigung zur schwarzen, gespenstischen Nacht[1]... Aber auch da, wo Gryphius in knallenden Farben malt, steigert er noch durch abstrakt-dynamische Akzente. Den vollen Ausdruck und Nachdruck gewinnt die geballte Bewegung eben erst durch die Einordnung in eine persönliche Glaubens- und Willenswelt. Und solchen vorab gedanklichen Werten, erst mittelbar der sinnlichen Illusion, entspringt der eigentümliche Reiz des Gryphschen Verses. Anders als der Secentismo der Kunstform ist dieser Kern ein Hartes nicht Qualliges, Geglaubtes nicht Erborgtes, Gemußtes nicht Gesuchtes. Wir vernehmen einen, der einsteht für das, was er spricht — wo Lohenstein und Hofmannswaldau und Gefährten solche Verantwortung weit von sich weisen. Der Mann ist eins — zum Wenigsten mit seinem Denken. Die Qual alles Diesseits, die Nichtigkeit alles Lebendigen, die Schuld alles Menschlichen, das ist das elementare Erlebnis in dieser Kunst. Hier waltet eine menschliche Echtheit und künstlerische Sittlichkeit, wie sie barocker Durchschnitt auch nicht von fern erfaßt. Es macht die Tragik des Barocken, in gewissen Strecken geradezu des deutschen Geists überhaupt, daß jenes Unmittelbare ein wesentlich Moralisch- und Religiös-Ideelles, der Dichtung aber — mindestens und besonders der barocken — nur auf Umwegen Zugängliches ist. Und es bildet ein Stück aller Problematik in unserer Literatur, daß auch solche vorerst anästhetische Verfassung immer wieder mit regstem Formungsdrang und schärfstem Kunstverstand nach dichterischer Offenbarung ringt. Zur Wirklichkeit stehen wie Gryphius oder mit der Natur umgehen wie der junge Schiller — und doch sich just zum Dichter berufen fühlen, diese Möglichkeit ist ein noch selten erschautes und nirgends erforschtes Problem gerade der deutschen Seele ....

Heben wir nun, um dies an des Gryphius Lyrik zu veranschaulichen, vorerst ein einzelnes bezeichnendes Gebild heraus: die „Gedanken über den

[1]) Man sehe vor allem das mächtige „Mitternacht"-Sonett. Natürlich begegnet auch die braune Nacht, öfters in den Trauerspielen.

Digitized by Google

Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen". Alles zittert in wildester Selbst- und Weltanklage, fiebert in halluzinatorischen Wahnvorstellungen. Die Form voll fanatischer Gestik: Sprühendes Hinundher gewissermaßen einer Bilder- und Gleichnisdialektik, blitzgleiches Oszillieren zwischen Extremen, Verschränkung und Verschnörkelung. Ein Beispiel:

Da werd' ich euch, die ich jetzt schau'
Und doch nicht weiß zu unterscheiden,
Wie ich voll fester Hoffnung trau,
Sehn ganz verteuft in Freud' und Leiden,
In Freuden, die kein Sinn ersinnt,
In Leid, das niemand kan ermessen,
In Lust, die aller Angst vergessen,
In Leid, das nimmer nicht zerrinnt,
In Freuden, den die Welt zu klein,
In Leid, ob dem die Höll' erschüttert,
In Lust, dem Schiffbruch aller Pein,
In Leid, das stete Furcht verbittert,
In Lust, die alles Ach ertränkt,
In Leid, das ganz kein Hoffen kennet,
In Wonne, die kein Sorgen trennet,
In Leid, das ewig brennt und kränkt.

Doch alle diese Ornamente sind rhetorisch, durchaus nicht musikalisch! Ihr Quell ist geistige Dynamik, nicht potenzierte Sinnlichkeit wie bei den Nürnbergern. Die Leidenschaft des Gryphius ist nicht emotionalen Schlags — man vergleiche verwandte Motive in der Gestaltung Bürgers oder Schubarts! Vor allem aber fehlt die Musik. Ein Meister-Sonett wie „Die Hölle" ist schlechterdings ein Gipfel einer nichts als Wort-Wucht. Druck und Stoß ist alles; ein Ethos wird gepredigt; die kantigen Bilder werden herbeigezogen und kommen nicht von selbst; die Vergleiche sind markig und mächtig, aber nicht wüchsig; die Phantasie schreitet am rationalen Zügel. So ruht denn auch die Gryphsche Tragik nicht so sehr auf Affektverwirrung als vielmehr auf Erschütterung des Weltbilds (wie bei Kleist). Indessen verfällt er nie dem Zweifel an jeglicher Ordnung (wie Lenz). Das erhabene Gleichmaß ist stets gegenwärtig und mit ihm der Hintergrund aller Kontraste. Hier ist kein Auf und Ab von Stimmungen, höchstens ein Hin und Wider von Wertungen. Freilich, die so entbundene Energie gebietet über eine unerhörte Macht des Worts. Gryphius führt die gewichtigste und eindringlichste Sprache des Jahrhunderts. Hier den Mangel an Musik feststellen ist natürlich nicht Tadel, nur Abgrenzung. Denn jenes Pathos und Ethos zu formen ist eben solche Rede würdig wie keine. Aber man unterschätze die mechanischen Scharniere nicht und dichte ihr keine ekstatische Rhythmik an ....

In der Gedankenraserei des Gryphius tobt wohl auch, durch Blut oder Erlebnis übertragen, ein Dämon östlicher Geistigkeit, jener Geistigkeit, die in Europa die seit dem Mittelalter heißesten eschatologischen Visionen gezeitigt hat. Die Geradheit und Reinheit und Ausdauer freilich, mit der bei

Digitized by Google

jenem alles durchgelitten und gestaltet wird, ist durchaus Lutherisch. Unendlich reich die Resonanzen und Reflexe solches Sehens und Duldens in einem wahrhaften und wurzelhaften Charakter! Unauslöschlich die Glut dieses Selbststreits, die Entschlossenheit dieses Aufwärts- und Jenseitswillens, die Klarheit dieser Eigenschau. Die Gryphschen Vergänglichkeitstöne sind die edelsten der Epoche. Hofmannswaldau gedenkt stets des Tods, weil er so inbrünstig das Leben liebt. Gryphius sucht umgekehrt Lebendiges in wütendsten Krisen und Wallungen auf, weil ihm das Göttliche, Unendliche, Ewige ohne Unterlaß gegenwärtig bleibt. Er ist in diesem Punkt geradezu ein Gegenfüßler des Spätbarock.

Die Lyrik des Gryphius gipfelt in den Sonetten. Es sind ausgesprochene Themengedichte: Betrachtungen, Erbauungen, Besinnungen gelegentlich gewisser Anlässe des Kirchenjahrs oder bestimmter Aufgaben christlicher Pilgerschaft. Hier herrscht seine üppigste Formkunst, und zugleich sein härtestes Fordern. Kristallisch gefügt sind die Verse wie nichts in deutscher Sprache vor Lessing und Schiller; aber sie bilden auch das Mal eines Unbedingtheitsverlangens, das alle empfindsame Rührung verschmäht und sich dem Übermächtigungstrieb des Weisen und des Heiligen hingibt. So wühlt gerade hier die heftigste Spannung und der schärfste Kontrast... Voll rednerischen Schwungs und mahnerischer Wucht ergeht sich Gryphius in gehäuften Anaphern und anderen Wiederholungsformeln, in Steigerungen und Abwandlungen, in Hyperbeln und Antithesen. Er türmt asyndetische Aufzählungen und arabeskenhafte Verschlingungen:

> ... das Fleisch, der Adern Zier
> Sind Wunder. Wunder ist's, was du mir wilst verstatten;
> Doch über Wunder geht, Herr, daß ich dich erkenn, ...
> Mehr über Wunder geht, daß du dich mir entdeckt
> Und Zuversicht zu dir in meinem Geist erweckt,
> Daß ich, o Wundergott, von deinen Wundern singe.

Nicht sinnliche Bildkraft, nur seelische Stoßkraft schwellt diese Form! Der Gedankengehalt überwiegt. Man betrachte, als Beispiel, gleich das Sonett über Jesu Geburt, einen Hymnus auf die heilige Nacht: Gryphius strebt einen höchsten Wertbegriff zu geben; er findet ihn nicht in realen Wesens- und Wirkenszügen, vielmehr in abstrakter Erhebung über alles Natürliche, Wirkliche. Oder man sehe das Gedicht „an die Sternen": Aufschwung zu einem Gegenstand durch abstraktes Pathos und Verklärung dieses Gegenstands durch seine reine Loslösung vom Endlichen . . . Das Große und

Digitized by Google

Erhabene liegt für Gryphius jenseits aller Dinglichkeit. Trotzdem verliert er das Leibliche nie aus dem Aug. Die Sinnenwelt ist ihm noch nicht Erscheinung der Idee, nur Piedestal, Reflektor, Rezipient. Erst Scheffler hat Bestimmung und Struktur dieses Zusammenhangs zutiefst durchschaut.

Die Oden führen jene Vanitas- und Tumulus-Motive der Sonette in weiteren Raum. Der Formelaufwand ist hier bescheidener, der Anklang an geistliche Dichtungen aller Art lauter. Gryphius erweist sich einfacher und unpersönlicher — wenn auch seine Abwegigkeit immer noch absticht vom Gemeinschaftssinn des Lutherlieds. Den Hauptbestand liefern Umschreibungen und Auslegungen von Glaubenssätzen, Heilswahrheiten, Psalmenstellen, in sangbarer Prägung. Selbst die Gliederung in Sätze und Chöre kommt vorzüglich der musikalischen Differenzierung zugut und tut dem lyrischen Gehalt meist noch ärgeren Abbruch. Überhaupt liegen dem Gryphius die kurzen Zeilen nicht. Er ist in mancher Hinsicht schlechterdings ein Gotiker: Wo Opitz und die Seinen häufig noch Wörter und Versfüße musivisch aneinanderkleben, pflegt er die weiten Bindungen und Wölbungen und die Gedanken und Perioden von langem Atem. Da indes seine Rhythmik keine freie Tochter des Instinkts, nur eine Dienerin des Ethos ist, vermag sie sich ohne die metrische Kontrolle noch nicht harmonisch auszuleben. Gryphius ist ein origineller, wenn auch nicht musikalischer Rhythmiker im Langvers, doch nur ein Manierist der Liedstrophe. Gerade die ungleichen Verse bleiben auch voll klischierter Motivik.

Die Epigramme, deren Quellen dank Rubensohn, Urban, Levy, Manheimer zutag liegen, sind das am stärksten zeitgebundene Stück des Gryphschen Werks. Epigrammatisches taucht — außer in den Strafgedichten — schon in vereinzelten Sonetten empor[1]: in gequälten Tiraden gegen Neider und Dirnen, bar aller Stielerischen Phantasie ebenso wie der Greflingerschen Laune oder des Logauschen Scharfblicks, Gewächsen aus dem Garten der gelbsüchtigen Muse Rists. Andererseits enthält das erste Buch der Epigramme geradezu kondensierte Sonette: In jedem wird ein religiöses Thema gestellt und dialektisch exponiert. Nur vereinzelt erscheinen pointierte Sprüche, darunter das wohl schönste Sinngedicht des Gryphius, „Betrachtung der Zeit“:

Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genommen,
Mein sind die Jahre nicht, die etwa möchten kommen;

[1]) Dies hat bereits Welti beobachtet: ‚Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung‘, Leipzig 1884, S. 109.

Digitized by Google

Der Augenblick ist mein, und nehm' ich den in Acht,
So ist der mein, der Jahr' und Ewigkeit gemacht.

Der Scheffierische Sinn dieser Worte ist eine tiefe Deutung auch des Gryphschen Realismus ... Von geringerem Belang sind die Tadel- und Merkverse, bald spöttische Mitteilung, bald gallige Beschimpfung, nach beliebter Barockkonvention ein Schmähkabinett zu kritischer Entschleimung[1]). Der Rest besteht in Reisesplittern, Widmungen, auch Panegyrik, am glücklichsten da, wo stärkste Regung straffste Form ergreift. An solchen Fällen wird offenbar, was Gryphius ursprünglich will und muß, und was ihm Zutat und Würze bleibt.

Der Dramatiker Gryphius ist teils Rhetoriker, teils Realist — beides auf eschatologischem Grund. Sein Bildungsgang führt ihn zur Schul- und Wanderbühne, zum Jesuitendrama und von fern sogar zur italienischen Oper; in Holland schwankt er zwischen Vondels von antiker Wortkultur getragenem Klassizismus und den blutrünstigen Spektakeln des Jan Vos, in Frankreich zwischen Corneilles mehr heroischem und Racines mehr elegischem Schritt, in Rom, Florenz, Venedig fügt er seiner Kenntnis der Amsterdamer Schauburg und der Bühnen aus der Hoheitssphäre Richelieus die reichste Theatererfahrung hinzu. Wie vielspältig die Anregungen sind und wie gewandt und sinnvoll er sie nutzt, das läßt Flemmings noch unten anzuführende Monographie in Klarheit überschauen. Hier erübrigt nur kurz zu erhellen, daß Gesetz und Gefüg des Gryphschen Kosmos auch in der dramatischen Sphäre Gestaltung und Bewährung empfangen.

Auch das Drama des Gryphius sucht außerästhetische Ziele, außer-barocke Ziele auf barocken Wegen. Ein strenger Richter- und Entsagerblick schweift über ein brandendes Chaos von Schreien und Gebärden empor zum wandellosen Sein der göttlichen Unendlichkeit. Traum ist das Leben, bar aller Dauer, Festigkeit, Gewißheit. Die Vorrede des ersten Trauerspiels beginnt mit dem Satz: „Indem unser gantzes vaterland sich nunmehr in seine eigene aschen verscharret und in einen schauplatz der eitelkeit verwandelt, bin ich geflissen, dir die vergängligkeit menschlicher sachen in gegenwertigem und etlich folgenden trauerspielen vorzustellen". Und vor der ‚Catharina von

[1]) Der große Seher und der kleine Schmäher Gryphius, beide sind Hüter Lutherischen Geists. Das Über-Barocke wie das Unter-Barocke, beides schöpft Energie aus Lutherischen Quellen: Grimmelshausen wie Sacer, Scheffler wie Schupp, Gerhardt wie Rist. In dieser Wurzelgleichheit von Extremen ruht ein deutsches Schicksal und Verhängnis.

Digitized by Google

Georgien' wird der „großgünstige leser" ermahnt: „Wende dein Gesicht mit mir von dem, was vergänglich, auf die ewigherrschende Ewigkeit!" Auch ‚Cardenio und Celinde' warnt vor den Eitelkeiten jugendlicher Leidenschaft; die reuige Celinde hält eine schwere asketische Abschiedspredigt, und Cardenios Schlußwort erteilt die Lehre:

Wer hier recht leben wil und jene kron ererben,
Die uns das leben gibt, denck iede stund ans sterben!

Die Schaubühne ist hier zunächst moralische Anstalt. Aber wieder vermählt sich der Lutherisch-gotischen Seele morbide Koloristik und naiver Bühnensinn. Religiösem Aspekt entringt sich — zu barockem Kontrast — die meisterliche Beherrschung aller theatralischen Formen, zuweilen selbst das manieristische Vergnügen an deren buntester Entfaltung. In wohl gesetzte, wohl gegliederte Reden mengen sich grellste Gleichnisse; mythologische Skalen wetteifern mit Interjektionen-Knäueln; zeremoniöse Breite und steile Stichomythik lösen sich ab; abstraktes Stab- und Maßwerk mündet in ornamentale Knospen und Knäufe; eschatologische Visionen wechseln mit Drastischem und Allzudrastischem. Prophetie und Demagogie, Moralismus und Staatsaktion treten nebeneinander. Hinter Spannungen und Effekten starrt das Antlitz eines Beters und Forderers. Sämtliche Menschen dieser Tragödien sind geschoben[1]), indes nicht mittelalterlich durch Vorsehung und Erbsünde gebunden, vielmehr durch einen immanenten Tragismus alles menschlichen Treibens. Ein hohes persönliches Ethos lenkt also auch den Gang der Trauerspiele. Es wird nicht klassisch-symbolisch verleibt, sondern barock-kontrastisch widergespiegelt. Aus flackernden Vergänglichkeits- und Hinfälligkeitsanblicken reift die Erkenntnis der Gleichheit aller Schwerter und Kronen vor dem göttlichen Richter. Das ist die Katharsis des Gryphschen Dramas.

[1]) Johann Elias Schlegel, in der ‚Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs', gebraucht die Antithese, des Gryphius Helden habe der Himmel gebildet, Shakespeare hingegen frei-schöpferisch die eigenen — wenn dieser auch nur wirkliche Geschichte deute.

Digitized by Google

VI. KAPITEL

DAS HEROISCHE, GALANTE, CURIÖSE: SCHLESIEN

1. THEATRALIK

Die nunmehr überschrittenen Gipfel sind nicht auch Scheitelpunkte des Barocken. Sie überragen das gewitterträchtige Gewölk der Spannung zwischen Volkhaftem und Literarischem, Nördlich-Geklüftetem und Südlich-Glattem, Mystisch-Verkrampftem und Arkadisch-Heiterem. Keineswegs sind sie Sammel- oder Bestformen; sie binden die vielerlei Grundstoffe zu organischem Gebild, sie heben das chaotische Durcheinander und Hinundher zu kosmischer Ordnung empor. So überfliegen sie naturgemäß die Grenzen einer Kunst, deren Wesen nicht prometheischen Postulaten und Imperativen entfließt, nur epimetheischen Gattungssorgen und -sitten.... Nach und schon neben dieser Ein- und Überformung treten die mannigfachen Kräfte wieder in kantiger Sonderart aus- und gegeneinander. Heldentum, Rittertum, Stutzertum, so hat sich der barocke Strom schon im jüngeren Schlesien verästelt. Zesen hatte mutig nach allen Polen getastet, die Nürnberger geschmeidig in allen Richtungen vermittelt, die Sachsen von allen Seiten Gesundes und Sonniges eingesogen und den Acker eines Kaspar Stieler bestellt. In solcher Hinsicht bedeuten unsere Kapitel II—IV drei zum Kreuzweg V zusammenstrahlende Pfade, die nächstfolgenden Abschnitte setzen die Läufe jener, in wechselnder Höhe und Steile, nach wieder gänzlich auseinandergerückten Zielen fort. So bewahrt die gesamte Entfaltung Verschlingung und Verwachsung: Was in Sachsen zum Licht ringt, steht in Schlesien in saftiger Blüte, allerdings ohne den wilden Puls und den holden Schmelz jener Jugend. Was in Nürnberg problematisch erwogen und entworfen wird, das türmt sich in Österreich selbstgewiß empor, freilich einseitig und nur halbdichterisch. Und wie Zesen das Barock zugleich zu schaffen und zu überwinden unternimmt, so beherrschen und überholen es die hehren Meister der geistlichen Lyrik. So wetteifert der Bau unserer Darstellung überall mit dem Wuchs eines umfassenden Organismus.

Digitized by Google

Benjamin Neukirch stempelt den Stil Hofmannswaldaus als den „lieblichen, galanten und verliebten", den Gryphiusschen als den „beweglichen und durchdringenden", die Schreibart Lohensteins aber als die „scharfsinnige, spruchreiche und gelehrte". Der Canevas dieser einprägsamen Figuren bleibt indes bei den zwei Dramatikern ebenso realistisch wie heroisch. Das trennt den Theatraliker Lohenstein vom Belletristen Hofmannswaldau und dessen lyrisch-epischem Troß wahlverwandter Schlau- und Schöngeister. Von vornherein erfüllen den Wühler und Grübler die beiden Tugenden Senecas: eloquentia und animi aequitas. Doch weniger als andere wahrt er diesen Vermögen das Ethos der Renaissance. An seinem Gleichmut haftet etwas vom Duldertum des Gryphius und wenig von der ausgewitzten und abgebrühten Lebensklugheit der Casa und Castiglione, Guazzo und Guevara. Er verrät den Unterricht Gracians, dessen ‚Discreto' er ja übersetzt hat, behauptet aber störrischen Eigenwuchs. Auch sein deklamatorischer Prachtaufwand, mag er so manches Fechterstück aus der Rhetorenschule des leichtgeschürzten Ovid oder des erzgewappneten Lucan einholen und übertrumpfen, ist von jähen Stößen erschüttert und von krassen Sprüngen zerrissen, gefurcht von spröderem Schwanken zwischen Tat und Schau, von schmerzvollerem Zaudern zwischen Fülle und Tiefe. Schaltet in Kleists Tragödien nur eine dämonische Heldin, die alles gleichmacht und alle wie tote Puppen befehligt, so siegt bei Lohenstein ein suverän sich selbst gehorchender, Mittel und Zwecke verachtender Wille, der weniger ein Pathos der Stimme als ein Pathos der Nerven ist, wenngleich er eben in rhetorisch-monologischer Parade zu glänzen liebt — dies freilich nicht so sehr, um sich durch blumigen Behang angenehm zu machen, als vielmehr, um sich mittels Reflexion und Argumentation entschlossen durchzusetzen. Es liegt etwas naiv Stilloses in diesem Überschwang der Stilisierung, etwas Verstiegenes und Jenseitsfrommes im naturalistischen Aufsuchen der Wirklichkeitsextreme, etwas Theaterfremdes in dieser Effektsucht ohne Wahrscheinlichkeitsbedenken. Hofmannswaldaus schmiegsamerer kurialer Marinismus bleibt da viel weltklüger auf die wenigstens illusionäre Eindringlichkeit der Vorstellung bedacht. Lohenstein steigert mehr durch Dynamik als durch Farbe, sein Formen- und Töneluxus ist bescheiden; er bewegt das Ganze seiner Szenen zu fanatischer Gestik; dank wildem Handlungsschritt trachten die Dramen ohne viel Aufmachungsromantik gleich in den Eingangsauftritten einen wuchtigen Auftakt zu nehmen; auch die Verse steigern sich oft in gepreßtem Atem bis zum schroffen Einschnitt, um dann

Digitized by Google

mit neuem Einsatz und Nachdruck fortzuhasten. Hofmannswaldau lächelt und färbt, ihn fesselt mehr das Wie als das Was; er strebt wählerisch Lichter zu setzen und springglühende Pointen anzubringen. Lohenstein hetzt das Tempo bis zur Raserei empor, überschreit und überstürzt sich und erreicht erst dank seiner kaltblütigen Ausdruckstechnik festen Boden. Hofmannswaldau stellt witzig die Situation und spitzt sie auf eine Überraschung zu; beschaulich von erhöhtem Punkt aus musternd, hebt und steigert, rundet und gliedert er. Bei Lohenstein ist noch das dialektische Paradox eine Stufe zum Superlativ, bei Hofmannswaldau noch der Superlativ eine Vorbereitung zur Pointe. Jener ist starr dem Steilen und Erhabenen ergeben, besessen und überergriffen, dieser tummelt sich liebenswürdig im Galanten und Molligen, um im gegebenen Augenblick durch Klugreden zu blenden und durch Scherze und Einfälle zu überrumpeln. Lohenstein weckt noch, wo er Macher bleibt, durch Trieb und Willen zum Stärksten Teilnahme. Hofmannswaldau witzelt und kitzelt. Jener ruft alles zur Fron seiner Entschränktheit und Verrenktheit, Natur und Geschichte, Glauben und Wissenschaft, Rittertum und Duldertum. Dieser bewegt sich kundig um einen ganz bestimmten Bezirk. Lohenstein ist Fanatiker der wütenden Gebärde, alles bietet sich ihm verzerrt und außer sich; Hofmannswaldau bescheidet sich mit psychologischem Relativismus. Rückt man den unverfänglichsten Hofmannswaldau neben den blumigsten Lohenstein: vergleicht man also die ergänzenden Züge der beiden Geister, dann darf man wieder einem geschichtlichen Zeugnis eine summarische, unseren Bildern hinzuzufügende Kennzeichnung entlehnen: Dem I. Band von Weichmanns ‚Poesie der Niedersachsen' steht eine Einführung voran, die Italiener und Franzosen gegenüberstellt und eben dadurch Hauptmerkmale Lohensteins und Hofmannswaldaus sondert: „In der Poetischen Schreib-Ahrt sind die heutigen Italiäner und Franzosen eben so weit, wie in der Music, von einander entfernet. Jene lieben das Metaphorische, tiefsinnige und Majestätische Wesen, wie etwa Lucanus, Statius und Claudianus vormals geschrieben; diese aber legen sich auf eine leichte, wolfliessende und liebliche Ticht-Kunst, die einer Prose nicht gar unähnlich ist, und dergleichen wir mehrenteils beym Ovidius und Horatius in seinen Briefen und Satyren antreffen. Daher hat man nun Anlaß genommen, die Poetische Schreib-Ahrt insgemein durch die so genannte Französische und Italiänische zu unterscheiden". Genauer abgegrenzt: Hofmannswaldau trägt jene Züge, die der französische Stil dem italienischen absieht und selbständig vervollkommnet. Lohenstein aber ver-

Digitized by Google

tritt das Gut, das Italien damals aus Spanien empfängt, vorzüglich über die Marino- und Conceptismo-Stadt Neapel. Er ist der deutsche Sprößling dieses Secentismo mit seinen realistischen Wutverzerrungen und seiner fanatischen Verbissenheit trotz aller Sachlichkeit und Standhaftigkeit, mehr Zurbaran als Murillo, nur eben problematisch und ohne die leuchtende Selbstklarheit jener Söhne des südlichen Sommers.

Es ist unbillig, solche überhitzte Affektpose als Un- und Widernatur zu verschreien, als bloße Phrase und Deklamation. Gewiß, er zählt nicht zu jenen harmonischen Naturen, die nur und erst Pathetisches pathetisch, das Scherzhafte scherzhaft sagen. Aber auch nicht zu den Romantikern, die das Pathetische durch den Humor zerbrechen, das Scherzhafte pathetisch und grotesk schattieren. Zwischen das Weniger an Empfindung und das Mehr an Gebärde schiebt sich vermittelnd eine Art Darstellungsaffekt. Gewiß fehlt in Lohensteins Fleischmassen und Farbensträußen die fortreißende Vollblütigkeit eines Rubens, auch nur die berauschende Glut eines Annunzio. Und doch ist seine Linienbrandung nicht bloß extensiv. Das Übermaß des Berückenden und Zerschmetternden entsteigt allem Bühnenraum. Lohenstein bleibt seiner unmalerisch-kolossalischen Leidenschaft auf Gnade und Ungnade verfallen. Unablässig treibt ihn der rastlose Drang nach weiterer Steigerung vorwärts, nie sättigt er sich an genüßlichem Verweilen, Schwelgen, Ausschlürfen. Freilich ein Färber und Blender, und doch unendlich mehr als bloßer Macher und Unterhalter!

Die technische Form des Lohensteinschen Dramas ist durchaus unfrei. Erstlich klebt sie an Seneca; nur dessen Unterricht und ein früher rhetorisch-dialektischer Drill macht allein ihre Virtuosität der Stichomythik möglich. Auch Holland, dieses Mutterland des nördlichen Barock schon bei den Nürnbergern und Sachsen, beschenkt sie überreich: Der Typus einer Doppelbühne mit Kulissen, wie ihn die Amsterdamer Schauburg verwirklicht, vom rahmenlosen Volksschauspiel zur prunkumrahmten Jesuitenszene Pfeiler schlagend, ist für Lohensteins gesamte Dramatik noch ausschließlicher Maß und Grenze als für Gryphius. Schon dieser Zusammenhang erklärt die mannigfachen Berührungen mit den aus den nämlichen Quellen trinkenden Nürnbergern, und schließlich noch eine gewisse, vorab in der ‚Cleopatra' und in der ‚Sophonisbe' wahrnehmbare Anlehnung an die klassizistische Tragik der Franzosen. Auch aus dem Reich Marinos und der Spanier kommen Anstöße.

Lohensteins Dramaturgie weist als solche keine Entwicklung, anders als

Digitized by Google

die des Gryphius. Erstaunlich früh ist er fertig, wesentlicher Fortschritt vollzieht sich nicht einmal im Artistischen. Viele Urteilsfähige, auch Tieck, stellen unter den Trauerspielen das Knabenstück ‚Ibrahim Bassa' am höchsten, trotz jugendlichem Stammeln und Straucheln. Dieser Erstling birgt einprägsame Fabel ohne Seiten- und Zwischenhandlung: Verleumdung und Sturz eines Edlen und Mächtigen. Schauplatz ist durchwegs die Burg von Konstantinopel, während eines Zeitraums von Morgen bis Mitternacht. Die Akte gliedern den Vorgang in seine wesentlichen Phasen: 1. Ibrahims Flucht und Verhaftung, 2. Solimans Besinnung und Rusthans Verleumdung, 3. Ibrahims und Isabellas schwerstes Unglück und jähe Begnadigung, 4. Rusthans Anschlag mit Roxolane und dem Mufti, 5. Ibrahims Hinrichtung und Solimans Reue und Rache... Solchen harmonisch-notwendigen Bau und solchen geraden Bühnenverstand hat Lohenstein nicht wieder errungen, auch nicht in der sprachlich gepflegtesten und ausgeglichensten ‚Sophonisbe', die wohl die Dramenreihe abschließt. Was aus jenem Anfang zu diesem Ende leitet, ist keine Förderung der Drastik oder auch nur der Technik, nur die Verdrängung des Einfachen durch das Verwickelte und des Schlichten durch das Überladene; nach dem ‚Bassa' wird kunstreich gehäuft, geflochten, gekräuselt, aber kein wahrhafter Veredlungsschritt getan. In Sonderheit ist es die ökonomische Theatertüchtigkeit, die die Primiz vor den fünf Folgedramen auszeichnet; diese letzteren wollten denn auch die ersten Forscher weder als aufgeführt noch als aufführbar anerkennen[1]). Und obgleich nun die Darstellung auch dieser Stücke seitens der Breslauer Gymnasienschüler längst bezeugt ist[2]), so erweist doch

[1]) Schon W. A. Passow, ‚D. C. v. Lohenstein...', Meiningen 1852, 7f. glaubte an die Aufführung nur des ‚Ibrahim Bassa'. Vgl. auch F. Bobertag, ‚Die deutsche Kunsttragödie des XVII. Jahrhunderts', Schnorrs Archiv V, 169, mit älteren Belegen in der Anmerkung. Gleicher Meinung ist — trotz A. Kerckhoffs, ‚D. C. v. Lohensteins Trauerspiele, mit besonderer Berücksichtigung der Cleopatra', Paderborn 1877, 18 ff. — auch O. Muris, ‚Dramatische Technik und Sprache in den Trauerspielen D. C.'s von Lohenstein', Diss. Greifswald 1911. S. 58.

[2]) Zuletzt Willi Flemming, ‚A. Gryphius und die Bühne', Halle 1921, 431 ff. Gegen den Begriff des Buchdramas hätte sich Flemming weniger allgemein-ausfällig fassen dürfen. Stücke wie die Lohensteinschen, die gelegentlich — auf einer protestantischen Schulbühne — aufgeführt worden sind, ihre stärksten Wirkungen aber immer auf Lesende geübt haben, bleiben eben darum Buchdramen. Es gibt auch Buchdramatiker, die in Bühnenformen denken. Wichtiger ist, ob sie in Gebärden und Handlungen denken. Es ist Lohensteins Eigentümliches, daß er zwar auf Bau und Einrichtung seiner Bühne peinliche Rücksicht wahrt, indessen die Mimik und Drastik der Vorgänge im Einzelnen aus dem Auge verliert. Papierene Deklamationen im geschmückten Raum machen noch kein Theater.

Digitized by Google

jede literarästhetische oder bühnentechnische Vergleichung, daß gerade der ‚Bassa' dem großen Vorbild am nächsten steht, während die späteren Trauerspiele, eben aus Lohensteins reiner zutag tauchender Eigenart heraus, nach Szenenausstattung und Reiheneinrichtung zwar durchaus der barocken Doppelbühne Rechnung tragen, indessen dank verworrenem Gefüg, verhaspelten Intriguen, verschwenderischem Zufalls- und Zwischenfallsspiel in keinem Sinn theaterheimisch sind und ihre Wirkung und Verbreitung keinesfalls den spärlichen Schulaufführungen verdanken — man halte sie nur neben die zugkräftige Mache eines Reißers und Gauklers wie Hallmann.

Es gilt nun, den ersten schärferen Umriß dieser Gebilde zu zeichnen. Widmen wir uns zunächst der dramatischen Kunstform: Was Lohenstein als Rahmen und Rechen zu Gebot steht, das ist die jüngere (durch den Wettbewerb mit den Jesuiten verjüngte) Schulbühne, doppelter Schauplatz mit Ansätzen opernhafter Dekoration[1]). Eindrücke aus der niederländischen und der jesuitischen Welt haben ihm zweifellos vorgeschwebt, und es ist vorweg festzuhalten, daß die seltsam wurzellose, verdrängte, gepreßte Phantastik Lohensteins — von den tieferen Gründen abgesehen — immer auch daher stammt, daß er in üppigerer Theatralik entwirft als er vollenden darf; das zum Teil macht das Verkauzte, Verschlagene, Verschnittene besonders in den Reihen und Prunkszenen. Dieser weiteren Theaterkenntnis und -ahnung als Theaterbeherrschung ist manche Saite der so flüchtig-flatternden und doch zugleich so schreibtischgebundenen Einbildungskraft des Manns entsponnen: er ähnelt in solcher Hinsicht dem Vondel und verhält sich zu Gryphius wie dieser zu den Jesuiten ... Die Ethik Lohensteins sproßt aus dem Boden, den Gryphius der deutschen Tragödie erobert hat: Er ist nicht mehr von Opitzianisch-Heinsischer Dramaturgie betört, die grob durch Greuel einzuschüchtern und durch Furcht zu bessern versucht. Allerdings büßt er infolge leererer Charakteristik und blasserer Eigenproblematik viel an Niveau ein, ohne selbst auf der Mittelstraße der Franzosen festeren Fuß fassen zu können. Dem im Vorwort des Erstlings berufenen Gryphius ahmt sein erwachender Tatendrang in allen Einzelheiten nach. Braucht man die plötzlichen Zerstückelungen und Zerbrechungen der sonst noch eben strömenden Alexandriner viel um ihre Herkunft zu befragen? Soliman hadert mit dem Geist seines Vaters:

[1]) So erscheint es nach den bühnengeschichtlich gründlichen und zeitgeschichtlich umsichtigen Untersuchungen Flemmings, im angeführten Buch.

Digitized by Google

Weh! weh! weh!
Hastu, du Drachen-geartheter Vater, du von den Tigern gesäugeter Wurm,
Von Schlang- und Nattern genährter Blutthund, über mich einen so hefftigen Sturm,
Solche See,
Solche trübe Well' ergoßen? .....
Heult, winselt, bittet, schreyt umb Rach'!
Wehmuth, Angst, Schrecken, Betrübnis und Reue, böses Gewissen, Furcht, zittern und zagen,
Müssen den Mörder, den Teuffels-Tyrannen peinigen, züchtigen, martern und nagen.
Ach! zetter! zetter! zetterlach!

Lohensteins Motivik entspringt überwiegendenteils dem bereits auf der Schule eingesogenen Einfluß der Römer, von dem er in Vorreden und Widmungen auch direktes Zeugnis legt. Das Festspiel zur höheren Ehre des Kaiserthrons ist auch sein Grundthema; zwischen triumphatorisch trabenden Staatsaktionen entrollen sich malerische Repräsentations-Reihen, die nach den politischen Sturmfahrten die Häfen der von eitel Glück und Glorie erfüllten seligen Gefilde öffnen. In den Akten wogt Schlacht und Belagerung, Entführung und Erpressung, Verführung und Betrug, Giftbecher und Dolch, Folter und Rache: die blutige Arena des späten Rom, massig und mordqualmend, Farbenmeer und Völkerschau, entseelter Koloß und gigantische Brunst. Würdiger Gegenpart die Reihen, entweder Pomp und Schmuck, Ballett und Feuerwerk: antike Götter und Grazien, Parzen und Furien und christliche Tugenden, mythische Helden und Frauen, dann Glück und Zeit und Klugheit und Verhängnis, häufig die menschlichen Sinne und Leidenschaften, auch Genre-Gruppen wie der Chor der ägyptischen Gärtner und Gärtnerinnen in der ‚Cleopatra' oder die sarazenischen Priester im ‚Ibrahim Bassa'; oder huldigende Trompeten und Trommeln, Fest- und Fackelzug: Flüsse und Länder beugen sich lobsingend dem Herrn der Welt, sogar das junge Amerika erbietet ihm Ehrfurcht ... Und nun noch — nach Kunstform, Ethos, Motivik — ein Erstes über Lohensteins dramatische Sprache. Hier ist er am unabhängigsten von Mustern und am freiesten von Zwängen der Norm. Sein pragmatischer Sinn ist von anderem Schlag als der Gryphsche. Lohenstein neigt zur tier- und menschenquälerischen Sachlichkeit der Italiener, zum spanischen Desengaño, zur stoischen Ataraxie; wütende Mimik wird nüchtern aufgezeichnet. Im geraden Gegensatz zu Hofmannswaldau ist er arm an Metaphorik. Nicht Mittelmäßiges wird übertrieben, sondern Übertriebenes mit beherrschter Kälte ausgesprochen. In Unterredungen und Überredungen werden wohl hitzig unerschöpfliche Bei-

Digitized by Google

spiele und Argumente heranwälzt, doch bleibt die Wortfindung ruhig und überlegen. Keine Umhüllung, keine Schmückung, keine Koloristik! Es gibt weniger Farbe als aufgeregte Linie. Korallenlippen und Zuckerballen und Zubehör sind weit, weit seltener als in der galanten Lyrik. Selbst hanebüchenste Schimpfwörter werden nicht gescheut, Martern und Morde breitspurig und einläßlich abgeschildert. Die Fühl- und Taktlosigkeiten türmen sich. Alle Bewegung wird zum flammenden Furioso gepeitscht, und dann aus der endlich gewonnenen Amplitude der kürzeste Weg zum wörtlichen Ausdruck eingeschlagen, der logisch-geradeste und psychologisch-hellste. Bei Hofmannswaldau liegt alles daran, was er aus seinen Gegenständen formt; bei Lohenstein, was er zum Gegenstand macht und was er aus den Gegenständen werden läßt: Auch sein Amt ist noch ein Machen nicht Müssen; indessen mehr als ein Schmücken und Scheinenlassen. Hier waltet dramatisches Temperament, wenn auch nicht eben Bühnentemperament. Lohenstein sorgt für Glanz und Majestät, für Intermezzi und Spektakel; auch außerhalb der Reihen blühen kostbare Ausstattungsszenen, so die Hochzeit im 3. Akt der ‚Sophonisbe' oder die Krönung des neuen Sultans im Schlußaufzug des zweiten ‚Ibrahim'; und nach Senecas (und Gryphius') Vorbild enthält jedes der Dramen seine Geisterszene, mit Ausnahme nur der ‚Epicharis', die ohnedies aus Grausamkeit und Scheußlichkeit besteht. Keine Sorge aber läßt Lohenstein dem Aufblitzen der Erregungen, Spannungen, Drohungen angedeihen, der Eindringlichkeit der Lagen und Gebärden, der Erschütterung des dramatischen Augenblicks. Gerade die Entschlüsse und Umschwünge, ja noch die Katastrophen sind endlos zerdehnt und aller überwältigenden Unmittelbarkeit beraubt. Ein Prunkteppich schafft Hintergrund und Prozeßreden Szene, sonst fehlt alle Verwachsung mit den Mächten der Seele oder der Erde. Lohensteins tragische Form ruht auf der an sich überkünstlerischen Stoßkraft wahnwitzig erregter Schau, und auf der an sich unterkünstlerischen Beherrschung einer ganz bestimmten Bühnenpraxis. Die Verschmelzung unterbleibt: Gestaltlose Besessenheit tobt in sprödem Gehäus, überharte Schale faßt überweichen Kern. Lohensteins Vorstellungskraft, so wild und weit sie ist, bleibt an den Schreibtisch gefesselt; man glaubt ihm, daß er farbenglühend sieht — man glaubt ihm aber auch nur, daß er gerade und allein am Schreibtisch so farbenglühend sieht. Der echte Dramatiker aber stopft nicht Gesichte ins Kästchen der Doppelbühne, sondern webt in Figuren und Verwicklungen: Das ist ein Höheres als das Denken in einer Bühnenform. Lohenstein schaut, und Lohenstein berechnet;

Digitized by Google

aber er stellt nicht dar, er gestaltet nicht: Diese Mitte, die morphe, mangelt ihm und seinem Zeitalter. Er bietet dramatisches Leben ohne dramatischen Ausdruck und dramatische Hülsen ohne dramatisches Leben, nicht aber dramatischen Geist verleibt in dramatischer Form. Dramatische Literatur und dramatisches Theater treten in dieser Epoche überall neben- und gegeneinander. Wortbarock und Bildbarock, von Shakespeare zur Einform gemeistert, von Gryphius immerhin in nähere Wechselbeziehung geführt, verharren bei Lohenstein in einem Mischungs- und Übergangszustand.

Im szenischen Gepräng aber wahrt Lohenstein überall steifes Feierkleid und imperatorische Würde: Nur Fürsten und Helden ziemt tragischer Ornat. Alles wird in den Purpur stolzer Pathetik — nicht bloßer Oratorik — gehüllt Gestalten und Symbole zum großartigen Ornament der Leidenschaft verflochten, im besten Fall in ein zweckvoll bewegendes Muskelsystem eingeschaltet, niemals individuell beseelt. Was der prall besonnte Stoff verlangt, wird wild drauf los agiert: Auf den Erfolg des Vorgangs kommt es an, nicht auf den Sinn des Handelns und Geschehens. Der Rest ist Rausch und Knall. Den Zeremonienmeister des Barock löst nicht so sehr der Rechenmeister ab als der Berserker, der selbst den Feuerwerker in die Zwischenakte weist. Naturgemäß werden Körper und Vorgänge weniger in schmucke Pose als in heftigste Fiebergeste versetzt: Das barocke Gegenstück zur idyllischen Landschaft, die in ein wolkenloses Paradies entführt, ist eben die heroische Landschaft, die durch betäubenden Bombast den Härten des Diesseits zu entfliehen sich müht; auch diese Welt gehorcht allein dem Gesetz des Schauplatzes, sie liegt noch weit entfernt vom dritten Reich des Schönen zwischen und über Idee und Wirklichkeit; Heroisch und Idyllisch sind hier verwandt: beide ringen nicht mit den Gegenständen; beide dienen nicht der einen Notwendigkeit, die hinter jeglicher Erscheinung waltet, der künstlerischen wie der wirklichen; und beide, das idyllische Pastoral wie das heroische Drama, scheiden eine in jeder klassizistischen Dramaturgie grundlegende Forderung aus: die Wahrscheinlichkeit, selbstredend die innere; sie wird vertreten durch Belege der geschichtlichen Verbürgtheit. Statt Psychologie bläht sich hier Philologie, und Meta-Philologie heißt bereits Metaphysik. Von seelischer Durchdringung nicht erst im Einfühlungssinn, auch nur im anthropologischen oder pädagogischen, oder im generell-abstrahierenden Begriff ist keine Ahnung zu verspüren. Jeder plädiert, falls das historische Büchlein seinen Untergang meldet, mit findigstem Scharfsinn für seinen eigenen Tod und gegen seine eigene Sache

Digitized by Google

und Natur. Es gibt keine Motivierung der Geschicke und Gesten außerhalb des Plans, aus bestimmten Voraussetzungen ein bestimmtes Ende zu deduzieren. Zwischen Zustand und Tat und Charakter läuft nicht der dünnste Strang natürlicher Verstrickung, keinerlei Faser eines gemeinsamen Blut- oder Nervensystems; nur dialektische Funken springen jählings hin und her. In solchem Verzicht auf wachstümliche Struktur und Gesetzlichkeit, in der allein aller organische Zusammenhalt des Kunstwerks wurzeln kann, besteht der unversöhnlichste Zwiespalt zwischen Barock und Klassizismus. Stets müssen diese beiderlei Reiche nach immanenten Maßstäben beurteilt werden.

Auch die Einprägsamkeit der Bühnengeschehnisse ist nach alledem gering. Sämtliche Bestandstücke der Handlung werden mehr oder weniger ausdrücklich vorgetragen. Und dies nicht etwan so, daß wie bei Sachs oder Ayrer auf einen vorzustellenden Vorgang, gleichsam als sähe oder hörte ihn der Handelnde, in Reden hingewiesen, vielmehr, indem Gelegenheit herbeigezogen wird, die Tatsachen langatmig zu berichten, zu besprechen, in Entschlüssen und Folgerungen auszuwerten. Zuweilen tauchen hier auch schon Momente einer Bericht-, Expositions- und Monologtechnik empor, die vom flächenhaften Szenakel hinüberdeuten in den dramatischen Raum des französischen Klassizismus. Der Organzusammenhang dieser beiden Sphären, den schon der späte Zesen ahnen und dann die Hofdichtung der Canitzzeit greifen läßt, bewährt sich also auch an Lohensteins theatralischem Stil... Der regste Antrieb noch in dieser Richtung geht praktisch von Seneca aus. Auch Seneca ist kein Fürst der Bühne, in jeder Ader und Fiber der würdige Sprößling einer Epoche, die ihre Schaulust im Circus stillt, die es über sich vermag, ihre Tragödien gelegentlich von einem einzigen Schauspieler mimen zu lassen, der nacheinander sämtliche Rollen aufsagt, die Stücke also gleichsam in Variéténummern auflöst: „Die Tragödien des Seneca sind eben Deklamationen in dramatischer Form, Erzeugnisse einer auf die Spitze getriebenen überreizten Rhetorik"[1]). Auch Lohenstein ist, wie oben begründet, trotz allen Schulaufführungen, kein Bühnendichter in höherer Bedeutung des Namens. Sein Trauerspiel vermag bereits dem zeitgenössischen Publikum Lesedrama zu sein, wie es das Shakespearesche, masken- und grenzenlos, erst in unseren Tagen zu werden imstand war, in einer Zeit der weitesten Empfänglichkeit und freiesten Phantastik....

[1]) O. Ribbeck, ‚Geschichte der römischen Dichtung', III. Bd., Stuttgart 1892, S. 72.

Digitized by Google

Die Doppelheit der gewürdigten Wesensmerkmale furcht auch Lohensteins sprachliche Darstellung. Seine Rede ist einerseits, der gesellschaftlichen Vornehmheit gemäß, gebauscht und gewulstet, trotz häufiger Einsprengung klotziger Grobheiten und relativer Vermeidung kurialer Fremdwortschnörkel[1]); in den Chören herrscht dekorative Lässigkeit, gelegentlich hymnischer Schwung, ganz wenig Dialektik und Conceptismus. Anderseits drängt sie jäh zu Schärfen und Blitzen und Zinken, entsprechend dem Tempo und der Temperatur des entfesselten Vorstellungsrauschs. Der eine Grundrhythmus des Lohenstein-Barock und seiner Nachfolge ist die in Bericht, Beschreibung, Besinnung redselig ausladende Wellung, der andere die lapidare Schroffheit. Auch dieser Wechsel ist zum Teil bereits ein Erbteil der Antike; vor allem ist natürlich wieder Seneca der Lehrer solches Widerspiels von Bombastischem und Epigrammatischem, Rodomontaden und Sarkasmen, Periodik und Stichomythik; zwischen deklamatorischen Vortragsmonologen, großwortigen Suasorien und Controversien, Bravurarien der Schilderung und Botenerzählung funkeln witzige Antithesen und spitzige Repliken, in Versen, in Vershälften, in Versfetzen voll gespanntester Schnellkraft gestammelt. Nicht nur Lohensteins türmende Anaphorik und schillernde Synonymik, auch seine unerreichte Meisterschaft der kantig gedrechselten Aphoristik entwächst dem Samen der Rhetorenschule. Er spart die Stichomythie, dieses Kleinod aller Renaissancedramatik, nicht nur als Licht- und Höhepunkt architektonisch wohlgegliederter Gespräche auf, sondern verquistet sie auch als virtuoses Einschiebsel an beliebiger Stelle. Allem Lakonischen verbindet ihn innige Neigung, obwohl ihm bisweilen die Grobheit näher liegt als die Pointe. Der ungelenke Stoß seiner körnigen Sätze ist unvergleichbar fern dem gefälligen Fluß Hofmannswaldaus. Überhaupt dient sein Taciteischer Tonfall oft nicht so sehr, Gleichnisgewinde kunstreich zu bekrönen, als vielmehr, rednerische Argumentation mit ungeschlachter Faust zu begleiten und zu übertrumpfen. Trabende Redefluten werden jäh gehemmt und hastig abgelenkt. Ausrufe, Fragen, Glossen stürzen unvermittelt herein, fast wie bei Kleist. Ganze Verse werden zu Interjektionen zerhämmert, wie bei Gryphius. Neben geistreichste Zweideutigkeit drängt sich alltäglichste Unzweideutigkeit: Ohrfeigen neben zarten Winken. Zum Beispiel während eines Staatsgesprächs erwartet einer vom Gegner, nun

[1]) Sein machtvollstes Stück Prosaberedsamkeit ist die bombastische Grabrede auf Hofmannswaldau: „Der große Pan ist tot!"

Digitized by Google

werde sein „trotzig Maul aufziehen lindre Seiten". Oder in der ‚Epicharis': „Wol wissend: Daß Ulysses siegt Wenn gleich Alcyone ihm nicht den Daumen hält". Der umzingelte Antonius eröffnet seinen Offizieren: „Wir schweben leider! itzt recht zwischen Thür und Angel". Und als Cleopatras Verrat sich anspinnt, rät der Vertraute Archibius zu Unterhandlungen: „Pflüge man auch mit Augustens Kalbe"! Wer gedenkt hier nicht der sprachlichen Barbarei des stammverwandten Dichters des ‚Käthchen' und der ‚Penthesilea'? Auch Lohenstein ist Dialektiker der Leidenschaft — wenn auch einer illusionistischen —, nicht Impresario ihrer Gebärde. Er gehört jenem Schlag von Dramatikern an, die alles andere sind als Schauspieler-Ingenien. Er hat das Wildeste erschaut, und dieses schildert er dann wie nur der härteste der barocken Spanier. Seine goldstrotzenden Kaiserszenen triefen von rohen Schimpfwörtern, rüpelhaften Frechreden, vierschrötig zutappender Rempelei. Das ist nicht die Straßeneinfalt der Komödiantenbühne, wie sie noch durch die blutrünstigen Sensationen eines Jakob Ayrer oder Heinrich Julius von Braunschweig zieht. Es ist — als Gleichnis nicht Tatbestand ausgesprochen — spätrömischer Sinnentaumel in jesuitisch-niederländischer Rahmenschablone, durch spanisches Temperament gesehen und mit deutscher Derbheit herausgeschleudert. Unter allen Umständen, vor zartesten Frauen und vor heiligsten Majestäten, ist ausführlich und fachgemäß von allen Arten des Mords, der Schändung, der Folter, der Verwesung die Rede; jeder Vorgang wird mit anatomischer Genauigkeit benannt und mit malerischer Eindringlichkeit abgeschildert, mit dem Zeigestäbchen in Wunden gekramt, Eingeweide herumgereicht, zuckende Glieder befingert. Lohensteins Vorstellungsdynamik vermag sich keine durchlaufende Stilisierung abzuringen; er wagt sich die Rippenstöße so wenig zu verbieten wie die Monumentalgesten; höchstens vereinzelte Gespräche werden nach Bau und Ton ornamental geordnet, symmetrisch aufrauschend und verebbend, eine gewürzte Stichomytie in der Mitte. Sonst Doppelheit auf allen Linien! Knüppel und Arabesken, Menuette und Fußtritte! Fleisch-Vergötzung und Fleisch-Verachtung! Diese Kunst ist eben aus dem Gegensatz geboren. Nur wer die äußerste Todesangst, den wütendsten leiblichen Schmerz, die atemlose Spannung furchtbarster Gefahr gekostet hat, vermag das Leben als rein biologischen Wert — wie Stieler ihn naiv auf kriegerischem Ritt, Lohenstein in verdrängter Täterschaft am Schreibtisch fühlt — in voller Inbrunst zu umarmen. Von orgiastischem Überschwang bei Hunger, Pest, Untergang erzählen ungezählte Chroniken. Auch die Nachbarschaft von

Digitized by Google

Leid und Zerstörung in der Geschichte und wollüstigem Augenblicksgenuß — teils idyllischer Einschläferung, teils heroischer Betäubung — in der Kunst dieses Jahrhunderts entfließt einer seelischen Notwendigkeit. „Eine Zeit, in der man sich zu Ketzer- und Hexenverbrennungen, die mit großem Schaugepränge vor sich gingen, drängte, in der die Kirche ein Fest aus dergleichen Exekutionen machte, die an den öffentlichen Anblick von Gehängten und auf das Rad Geflochtenen gewöhnt war, konnte eine scharfe Kost vertragen“ [1]). Das dichterische Barock, das mit solcher Wirklichkeit in Wettbewerb tritt, hat nur zwei Wege: die Flucht nach Arkadien, und die Überwindung durch das Anodynon des Überreizes. Dort Wachsein und Träumen, hier Wirkliches und Entwirklichtes, barocke Spannung hier wie dort.

Lohenstein bezieht seine Motive zumeist aus zweiter Hand. Seine sadistische Vorliebe für Weiß-Rot-Wirkungen wie für die Salben-Rosen-Blut-Romantik blickt auf eine stolze Gilde italienischer Ahnen und spanischer Verwandter zurück. Während indessen diese zwar mit kaltem Naturalismus darstellen, die Greuel aber durch die Moral des Martyriums läutern, bleibt der Breslauer Ratsherr der Manier der Fieberschauer und Farbenorgien als solcher verschrieben. Er trägt nicht die abgezehrte Larve des Asketen, nicht die Grübler- und Richtermiene des Satirikers, sondern nur das anstellige Kluggesicht des großbürgerlichen Dilettanten, der auf dem Papier seine tropische Phantastik auslebt. Solche Unmittelbarkeit des Unorganischen und Organik des Mittelbaren ist aber so wenig ungeistig wie berechnend. Und der Zwiespältigkeit, oder noch häufiger nur Losgelöstheit von Sinnlichkeit und Ethos sind in diesen Zeitläuften noch Größere unterlegen. Auch Rubens, der Maler der Bakchanalien und zytherischen Gärten, war ein Frühaufsteher und täglicher Messebesucher. Wir dürfen hier nur aus der Einstellung der Zeit heraus kritische Urteile fällen. Die ganz sich selbst überlassene Gebärdenraserei weiß nichts vom klassizistischen Trieb und klassischen Vermögen zur Ineinsbildung von Phantasie und Wirklichkeit, zur harmonischen Durchdringung von sittlicher und künstlerischer Geistigkeit. Gedachtes und Geschautes klaffen abgründig auseinander, noch nicht durch das Zwischengebild der ästhetischen ‚Gestalt‘ verbrückt und verquickt. So ist denn allen beharrlichen Abschreibern von Erich Schmidts Würdigung Lohensteins in der Allgemeinen Deutschen Biographie, die über-

[1]) W. Weisbach, ‚Der Barock als Kunst der Gegenreformation‘, Berlin 1921, S. 34.

Digitized by Google

all die Latte ihres Klassizismus, ihres Klassizismus anlegt, die Einsicht Voßlers zu empfehlen: „Wir Modernen sind sittlicher, und unsere poetischen Anschauungen sind glücklichere, denn in unsere Ästhetik haben wir so zu sagen ein ethisches Element aufgenommen, indem wir die Aufrichtigkeit, die Echtheit des Gefühls, die Wahrheit vom Künstler verlangen; und zwar so sehr, daß wir beim bloßen Klang der Worte Eloquenz und Rhetorik schon immer gleich an etwas Erlogenes denken müssen“[1]). Der klassizistische Horizont ergreift sich hier rund und summarisch in seiner Wesensferne vom barocken... Wenn wir dem Hofmannswaldau und den Seinen den Stil des Reni, Caravaggio, der Carracci zuordnen, wenn wir auf bescheidenen Höhen der spätgalanten Lyrik einen kargen Schimmer der Sonne Watteaus und Lancrets, zuweilen noch Poussins und Claude Lorrains begrüßen, dann schenkt uns Lohenstein das Gegenbild zur Mordphantastik und nüchternen Veristik der Domenichino und Franceschini, zur schlechterdings sportlichen Foltersachlichkeit des Ribera; und er liefert eine Sammlung von Beispielen zu des Jesuiten Antonio Possevini echt spanischem Traktat über Dichtung und Malerei, dem in Greuel, Blut und Marter der Gehalt aller Kunst sich erschöpft....

Die beiderlei Rhythmen in Lohensteins Künstlerseele lenken auch manchen Kiel der ihm durch Geist, Geschichte, Gesellschaft verbundenen Zeitgenossen. So färben etwan diese Formvarianten, die spitze und die plumpe, die subtil hingesetzte und die rüde hingefetzte, auf den die spätbarocke Spruchdichtung wenig überragenden Hans Aßmann von Abschatz ab, in der zugleich so glatten und doch ganz vierschrötigen Sprache seiner zuweilen salzigen Epigrammatik. Auch Heinrich Anselm von Ziegler hegt eine Schwäche für Redensarten, Wortspiele, Spruchsätze[2]). Krudes und Knorriges inmitten blühender Periodik erscheint auch bei dem abseitigen Wolfgang Helmhard von Hohberg... Der emsigste Nachtreter und Übertreiber ist Johann Christian Hallmann: Immer wieder springt er aus langatmigstem Schwulst ins Bündige, bei ihm meist Platte und Gewöhnliche, hinüber. Auch hier der stete Wechsel zwischen dröhnenden Tiraden und prickelnden Stichomythien, alles viel bühnengerechter als in Lohensteins Stücken. In seiner keuchenden Schwüle und Schwülstigkeit ist Hallmann, der sämtliche Lohensteinsche Techniken kopiert, Gräßliches aber nicht nur

[1]) ‚Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance‘, Berlin 1900, S. 45.
[2]) Vgl. G. Müller-Frauenstein, ZDPh XXII, 200 ff.

Digitized by Google

trocken, sondern auch fad und hölzern abhandelt, bereits der Totengräber des heroischen Stils[1]). Die literarischen Kräfte des Wortbarock sind hier in voller Auflösung begriffen, das südliche Bildbarock gewinnt die Oberhand. Hallmann ist auch als Konvertit gestorben, gleich Heräus und dem nun hochbetagten Barden des alten ‚Christfürstlichen Davids-Harpfen-Spiels': Anton Ulrich von Braunschweig. Im damaligen Schlesien, der Heimat der Mystik und der religiösen Wirrungen östlichen Ursprungs, vom Wiener Hof — dem es ja erst der siebenjährige Krieg entreißen sollte — mit gegenreformatorischer Kunst und Politik oft reichlich gewaltsam bedacht, sind überhaupt die Glaubenswechsel zahlreich. Das literarische Nordbarock ist gerade in Sachen des Dramas zu seicht gegründet und zu zag beschirmt, um in längerem Wetteifer mit dem Jesuitenstück Erfolg ernten zu können. Das reine Theater beherrscht und bevormundet die Literatur, und diese vermag sich erst um mehrere Jahrzehnte später, gestützt auf den französischen Klassizismus und den Aristotelischen Rationalismus, ihr deutsches literarisches Theater zu erkämpfen. Vorerst wird alles dramatische Wortbarock dem Untergang geweiht und nur sein außerwörtlicher Apparat überlebt es, im südlichen Hof- und Massenschauspiel und der auch nördlichen Oper. Mit dem Schlesier August Adolf von Haugwitz, dem unerschrockensten Plagiator, Verfasser einer Maria Stuarda, eines Soliman und geistlicher Sonette, stirbt das barocke Literaturdrama eines raschen Tods. Schon am Beginn des neuen Jahrhunderts ist es versunken und vergessen.

[1]) Hallmanns Verhältnis zum österreichischen Barock ist treffend von Stachel gekennzeichnet worden: „Hallmanns Sophia ist ein lateinisches Jesuitendrama in deutscher Sprache; die protestantische Märtyrertragödie des Gryphius hat der Katholik gleichsam in das katholische Original zurückübersetzt" (‚Seneca und das deutsche Renaissancedrama', Berlin 1907, 329). Den Ausklang der ‚Marianne' bildet, nachdem „Unglaube, Zwietracht, Hunger und Pest" deklamiert haben, die Landschaft Palästina, die sich von „Salomons Geist" weissagen läßt und mit ihm in den abschließenden Preishymnus auf Leopold I. ausbricht: „Der innere Schau-Platz stellt in einem hell-leuchtenden Himmel vor das Bildnis unsers aller-gnädigsten Leopoldi, welchem Palaestina und Salomon demütigste Ehrerbietung bezeigen".

Digitized by Google

2. BELLETRISTIK

Lohensteins Drama ist das Werk einer eigenwilligen, trotz entlehnter Motivik und Form verhältnismäßig unabhängigen Persönlichkeit. Der um 17 Jahre ältere Hofmann von Hofmannswaldau vertritt von vornherein eine lyrische Massenkultur, eine betriebsartig geordnete und tabulaturartig geregelte Kunstübung, die — wesentlich in zwei Etappen — barocke Dichtung zu letzter Verfeinerung und erstem Verfall geleitet. Wir heben die belletristischen Grundzüge dieser Erscheinungsfülle heraus und kennzeichnen dadurch die Haltung, aus der sowohl die galante Lyrik als auch der curiöse Roman des Zeitalters geboren wird. So ist hier stets ein weites Beobachtungsfeld im Gesicht zu behalten, vielleicht das weiteste gleichbürtige im gesamten Jahrhundert. Wir stellen indes den Matador voran, um dann die Epigonen als Gattung zu würdigen, zuerst die lyrischen, hierauf die prosaischen.

Hofmannswaldau ist Bürger und Edelmann, Beter zum Kreuz und Freund der Grazien. Gelehrter Mäzen und gebildeter Patrizier, in fremder Völker Geist und Sitte weit erfahren, Erbe der mystischen Gärung und religiösen Dichtung Schlesiens und zugleich koloristisch und dekorativ von reichster Angeregtheit und Begabung. Artistenherz und Ehrenbrust unter einem Haupt, Urbild des ‚Nebenstunden'-Dichtertums, bleibt er einerseits frei von allen Literatenlastern, anderseits aber auch ledig noch jener Großzügigkeit der Selbstbehauptung, jenes spornenden Veredlungsdrangs und Überlegenheitswillens, der selbst den Lazzarone und den Bohémien entflammt. Die seelische Doppelheit ist reibungs- und hemmungsloser als bei Lohenstein, der Fiebergemäld und Empfindungstrockenheit durch das Schaltwerk eines gewissen Darstellungsaffekts verbrückt; bei Hofmannswaldau verharren menschliche Gelassenheit und künstlerische Korybantik in unvermitteltem Nebeneinander. Trotzdem glückt es ihm besser als seinem spröderen Schüler und Schützling, im Vers dieses Zwiespalts Herr zu werden, indem er das Widerspiel von trivialem Gefühl und sublimer Gestalt in allegorischer Gleichnistechnik bändigt. Um seines runden Stil- und echten Formgefühls willen ist Hofmannswaldau geistiger zu schätzen als ein gerissener Theaterpracticus oder Literaturagent; doch haftet er, Pedant der Sinnlichkeit und Ästhet des internationalen Schaugerüsts der Gegenreformation, an einer jämmerlich begrenzten Gehaltsphäre. Das ausgeglichenste Barock ist gleichzeitig das ärmste, und die Trägheit und Enge seiner Lebensform straft

Digitized by Google

schließlich alle dichterische Behendigkeit und Anmut Lügen und spritzt über den sattesten Farbenschmelz parodische Kleckse. So wenig wie bei Lohenstein darf also hier das Ethos eines Stils gesucht werden. Bei aller Meisterschaft der äußeren Kunstform bewegt sich die innere meist nur im echt barocken Torkelschritt zwischen Gehen und Tanzen; und wie fast überall im nördlichen Barock wird nicht nur Fürstliches ins Bürgerliche gezerrt, sondern auch Ekstatisches nüchtern zurechtgestutzt. Es ist in der durchaus auf Seelenwirkungen des Worts beruhenden Lyrik — von Emblematik und Verwandtem abgesehen — viel schwieriger als in den auch auf Sicht oder Musik gestützten Gattungen, durch Farben- und Licht- und Klangspiele über den Mangel an Erlebnis und Bekenntnis hinwegzutäuschen, durch Glätte die Leere zu bemänteln. In der Lyrik, wo mehr als in einer anderen Gattung die bloße Gebärde Unform ist, wo Dekoratives und Theatralisches am wenigsten Selbstzweck sein kann, waltet in solchem Fall nicht mehr die menschliche Wahrhaftigkeit und noch nicht die künstlerische. Später die Ansatzpunkte zweier umwälzender Einbrüche! Vorderhand bleibt indes der Widerstreit unbewußt und unbekämpft, und dies gestattet eine konfliktlose Durchformung der Manier, ein einträgliches Wuchern mit dem Pfund einer in zwei Halbheiten wurzelnden, dennoch seltsam geschlossenen, schwungvollen, fruchtbaren Begabung. Aus solchen Kräften prägt sich hier der Typ des galanten Lyrikers, in dem sich Modelust und Biedersinn harmonisch gatten. Freilich stiftet nachher der Zersetzungskeim beschleunigte Verheerung ....

Versuchen wir zunächst, den Wesens- und Wirkungsbereich des Manns geschichtlich zu umreißen! Gleich Harsdörffer ist Hofmannswaldau schon durch Rang und Macht zum Mittelpunkt einer Kunst berufen, die ohne zünftige Hierarchie und Konvention sich selbst verleugnen müßte. Überall wort- und weltgewandt, gütig und aufgeklärt in dieser Hexenzeit, Jüngeren ein wohlmeinender Protektor; fromm und gelehrt, an altdeutscher Dichtung interessiert, in römischer und spanischer, französischer und italienischer, niederländischer und englischer Literatur bewandert. In Danzig hatte er den Umgang Opitzens genossen, in der Heimat umstehen ihn die Czepko und Colerus, unter dem nächsten Geschlecht die Mühlpfort, Assig, Christian Gryphius; mit den Nürnbergern pflegt er brieflichen Verkehr, mit Andreas Gryphius und Lohenstein tritt er nachmals in engeren Bund; vom Ausland soll noch die Rede sein. So umfassende Anregung haben nur wenige Köpfe der empfänglichen Epoche erfahren, beweglicher damit geschaltet keiner.

Digitized by Google

Hofmannswaldau besitzt, ein früher Wieland, einen unübertroffenen Elan der Assimilation, der An- und Nachempfindung. Was ihm an Gründlichkeit und Schärfe abgeht, wird an Geschmeidigkeit und Leichtigkeit gewonnen. Was immer er schreibt, wird zum Vers. Er selbst und andere betonen, daß seinen Dichtungen kein Schweiß anhafte, daß sie — wie er vor den Sterbegedichten versichert — „solche Kinder sind, die ohne Kreissen von der Mutter kommen"; überhaupt sei ihm mehr an der Freundschaft als an der Lyrik gelegen. Immer bekundet Hofmannswaldau seinen Abscheu gegen klassizistische Schwerfälligkeit und humanistische Fachgelehrsamkeit. Er möchte das Fresko der antiken Linienführung durch die Miniaturen der italienischen beleben. Dazwischen schiebt sich hin und wieder, gedämpft und flugs mit Blumenkränzen zugedeckt, ein Korn jener klobigen Drastik, die Lohensteins gewundene Staatsrede immer wieder polternd unterbricht und die im galanten Roman der Folgezeit oft nur dürftig maskiert wird. Auch seine Vorreden ergehen sich gröber als üblich in den Schmähungen der Zoili und Thersiten. In scherzhaften Epigrammen ist dickste Situationskomik, und zwar, wie er in Worten beteuert und in Taten beweist, ohne Anleihen bei Owenus oder Logau. Ebenso in den Grabschriften[1]). Hingegen in den Heldenbriefen überspreitet wieder die quasten- und rüschenbesäte Purpurdecke alle lebendigen Farben und bezeichnenden Kanten; auch in den Doppelbriefen gähnt undramatisch das Salonornament.

Noch der Herrscher des Hochbarock hat im Abschwenken von seinem frühen Meister Opitz die Scheide der zwei künstlerischen Hauptepochen des Jahrhunderts unmittelbar kennen gelernt. Er war sich seines Rubikon-Schritts, laut der Vorrede seiner Übersetzungen, genau bewußt. Mutterwitz, Scharfsinn, Spottlust, auch Hurtigkeit und Glanzbegier hat er mit jenem Gegenpol gemein, desgleichen die Hochschätzung des Verdeutschens, die von der mechanistischen Sprachauffassung des Zeitalters seltsam absticht; es besagt keine logische, nur eine organische Gleichung, wenn das Vorwort der Heldenbriefe alles Übersetzen „nichts als eine Abschrifft aus einer fremden in die Mutter-Sprache" nennt[2]) ... Zärtliches, Süßes, Geschraubtes

[1]) Frei nach Loredano, z. B. „eines gehangenen Seiltänzers", „eines Kupffernen, so im Kupffer-Wesen gestorben", „einer Fliege": „In einer Buttermilch verlohr ich Geist und Leben, Ein zarter Weiber-Bauch hat mir das Grab gegeben".

[2]) Auch Harsdörffer doziert im I. Teil des Trichters, in der 6. Stunde: „Dergleichen hat das Lob einer guten Übersetzung, wann es so wol klingt, daß man nicht einmal abmerken kan, daß es in einer andern Sprache ursprünglich geschrieben worden." Und III, 5: „Man

Digitized by Google

gibt es bereits bei Zesen; Rauschendes und Klingendes, Getöntes und Geschliffenes in Nürnberg; Glühendes und Brandendes bei Schirmer und Stieler. Die nächstverwandten Züge ausländischer Zeitgenossen lassen sich zusammendrängen in den Namen Marino. Das ist der Geist des zur Spitze getriebenen italienischen Manierismus, der Stilmerkmale, die bei Ariost und Tasso bereits kunstvoll ausgebildet sind, einerseits durch Häufung und Verzerrung überbietet, anderseits — im halb-aragonischen Neapel, in dem sich die weichere Lebensart der italienischen Hofphilosophie mit der kälteren stoischen Ethik der spanischen Inquisition durchtränkt — durch das curiöse Karat des jesuitischen Conceptismus bereichert. Der prunkschwere Marino gefällt sich überwiegend im Gold-, Rubinen- und Korallenschmuck und der zugehörigen Hyperbolik, in der aufgelösten Carpe-diem-Topik und anakreontisch bewimpelten Vergänglichkeitsmotiven [1]). Neben ihm bleibt vorzüglich das Vorbild Guarinis [2]) zu würdigen, des virtuosen Meisters im lässig plätschernden Schäferstil: Hier tändelt die auch Hofmannswaldau gehorchende Eloquenz, die ohne Auswahl allemal alles sagt und dadurch ödet; die nie mit ihrem Gegenstand ringt, sondern ihn vorweg alles Bezeichnenden und Wesenhaften entkleidet, um ihn nach Laune zurechtzukneten. Formen ist da ein Rühren von Gallert, Gestalten ein Vermeiden alles Harten, Ernsten, Eckigen. Die ganze Metaphorik ist nicht bildlich individualisierend, sie preßt im Gegenteil ein im Verhältnis immer noch Eigentümliches und Gefühlsbeschwingtes vollends in den Bann des Gattungs- und Gewohnheitsmäßigen hinein; sogar die häufigen Personifikationen dienen nicht so sehr der Beseelung als vielmehr der Entseelung, bindend

muß den Wortverstand zurückelassen und die Meinung allein dolmetschen"; besser, „man gehe zu weit von der Grundsprache .... als man verbleibe so nahe darbey, daß es der Leser nicht fassen und begreifen möge".

[1]) Sein Biograph Menghini kennzeichnet ihn in alledem, wohl mit Recht, als Epigonen und Eklektiker, etwan wie Farinelli den Gracian. So wissenswert das an sich ist, unsere Bezüge zerrüttet es nicht: Der (echten) Geistesgeschichte, die nicht Beeinflussendes und Beeinflußtes berechnet, vielmehr den Verkörperungen der Kräfte nachdenkt, fällt das Bedeutsamste nicht mit dem Ältesten zusammen. Der Erste muß nicht der Wertvollste sein, nicht einmal der Wirksamste; und die Zeiten fragen nicht nach der Priorität, sondern nach der Vollendung der Gebilde und Gesichte.

[2]) Waldberg und Brossmann haben diesen Einflußkreis gegen Friebe und Ettlinger herausgehoben. Brossmann strebt sogar darzutun, daß die Heranziehung Marinos teils überflüssig, teils irrig sei, und stellt Verschiedenheiten zwischen ihm und Hofmannswaldau zusammen: ‚H. v. Hofmannswaldau. Eine Studie über die schwülstige Schreibart', Progr. Liegnitz 1890, S. XX u. Anm.

Digitized by Google

nicht befreiend. Was da vor sich geht, ist in striktem Sinn ein Klassifizieren, ein Unterordnen in zwangläufige Vorstellungsgruppen. Steigerung und Kontrast ergibt sich je nach Einbeziehung einer höheren oder niedrigeren Phraseologie. Das ist im Wesen der Rahmen für Hofmannswaldaus Wortkunst und Gleichnistechnik.

Ursprünglicher als Lohensteins geradezu centonenhafte Lyrik, lebt auch die Dichtung Hofmannswaldaus von gefälligem Schein und prächtiger Hülle. Da seine Form runder, sein Erleben lauer ist als Lohensteins, findet er Frieden im beschaulichen Nebeneinander von Stoff und Zubereitung, Schablone und Bedeutung: Solcher Ordnung entsteigt die allegorisierende Zweideutigkeit der galanten Bürgerpoeten. Die Kunstübung als solche bleibt naturgemäß rein artistisch. Moralisches ist Vorwand zur Gravität, Religiöses zu Herzensergießungen. Bei aller Neigung zum Scherz und zum Doppelsinn verzichtet Hofmannswaldau auf Ironie und Humor: Die künstlerische Welt ist ihm eben von vornherein Verstellung, ein Maskenfest fern von den Sitten und Satzungen des Tags. Nur selten fällt er zwanglos aus der Rolle, oder er verteidigt zum Spiel das Naturalia non sunt turpia, oder er verleugnet seine Oratorik durch ungeschminkte, oder mit dem Stich der Ungeschminktheit geschminkte Bekenntnisse im Stil Hunolds. Pathos und Witz stehen bei ihm nicht in ironischem Kontrast — wie so idyllisch im Rokoko und so tragisch in der Romantik — vielmehr in versöhnlicher Ergänzung, ebenso wie die ‚Schertz-Gedancken' mitten unter den religiösen Ausbrüchen der ‚vermischten Gedichte'. Eindringlich beruft und bewährt er den Gegensatz von Leben und Literatur; er entdeckt ihn bereits in seiner römischen Antike:

> Sich in ein Buch, das todt ist, zu verlieben,
> Und nach der Schnur der Worte stets zu sehn,
> Heißt bey Vernunfft nicht deutlich zu verstehn
> Was uns das Rom und Griechenland geschrieben:
> Der Keuschheit reine Schein quall ihn aus geiler Hand,
> Ihr Wort war voller Schnee, ihr Hertze voller Brand.

Weniger reiner Schein entquillt allerdings den französischen Sammlungen aus der Zone Heinrichs IV., vom Schlag der ‚Muse coquette' oder des ‚Cabinet satirique', deren Vorbild öfter zu spüren ist. Wie Lohensteins Foltergreuel sind freilich auch Hofmannswaldaus Sexualorgien auf den Hintergrund des Zeitalters zu beziehen, das gegen alles Schamlose ebenso abgestumpft ist wie gegen das Grausame — im Großen und Ganzen gesehen,

Digitized by Google

gibt es hier allerdings nicht Ursache noch Wirkung: Täglicher Brauch und geläuterte Form entfließen dem nämlichen Kräftespiel; die Seelenlage, die den Blutdurst des Bürgers weckt, entflammt auch die Marterkoloristik des Künstlers ... In seiner unerreichten Bild- und Versgewalt läßt Hofmannswaldau unter sämtlichen Barock-Ahnen nur einen zum Vergleich: den Ovid. Im guten und im schlimmen Sinn. Auch seiner Erfindung Kern besteht in unerschöpflicher Umschreibung und Abwandlung gemeiner Einfälle und Tatbestände, in behender Gliederung knochenloser Massen, in findiger Bereicherung des Stofflichen weniger durch neu Erschautes als durch zuerst Betastetes. Die überwältigende ‚Copia verborum' schwelgt in rücksichtslosem Selbstgenuß. Meisterlich schnellt er die Pointen und jagt die Antithesen ins Oxymoron. Vor szenischem Pomp und suasorischem Schwall versinkt hier wie dort alles zweckfremde Schauen, alles Naturerlebnis, Selbstbekenntnis, Unendlichkeitsahnen. Gleich dem römischen Heine beschenkt er sein Zeitalter mit blendendstem Reichtum und äußerster Gelenkigkeit, der letzte Große an der Schwelle des Niedergangs ... Zeitgenossenmund bestätigt aus solcher Erkenntnis unsere künstlerische Vergleichung; die Vorrede der siebenbändigen Sammlung, der Hofmannswaldaus Name als Schild voranhängt, zeichnet das einführende Bild: „Der Herr von Hofmannswaldau, welcher ein schüler des Opitzes gewesen, hat ihm doch gantz einen andern weg, als Opitz und Gryphius, erwehlet; indem er sich sehr an die Italiäner gehalten, und die liebliche schreibart, welche nunmehr in Schlesien herrschet, am ersten eingeführet. Zwar muß ich gestehen, daß sein stylus zu tragoedien oder heroischen gedichten sich nicht wohl schicken würde; allein er hat sich auch an dergleichen dinge niemahls gemacht; sondern hat seine meiste Kunst in galanten und verliebten Materien angewandt, worinnen er sich auch so sinnreich erwiesen, daß man ihn billig für den deutschen Ovidius preisen mag".

Die Lyrik Hofmannswaldaus zerfällt — von roher Gelegenheitsmache abgesehen — in Liebes- und religiöse Gedichte. Seine geistlichen Ergüsse eifern vorzüglich Gryphius und dem Blut- und Wundendichter Gerhardt nach, natürlich manieristisch vergröbernd: Verwesungsschauer, Selbstzerfleischung, Schmerzensüberschwang; Selbstschau ohne Vertiefung, gewalttätig flackernde Mönchskasteiung. Immerhin höhere menschliche Echtheit: Von Sünde weiß Hofmannswaldaus Herz mehr als von Liebe. Speeischer Jesusenthusiasmus ist mit gnomischen Sterblichkeits- und Ewigkeitsthemen vermählt. Doch überwiegt gläubige Demut alle zerknirschte Schwermut.

Digitized by Google

Mehr Buße als Reue. Mehr Wucht als Süßigkeit. In der Darstellung reicher und wilder als Zesens ermüdende Kontraste von Licht und Nacht, Sonne und Finsternis, Durst und Trank. Gleichwohl bleibt die barocke Garnitur der spanischen Schönseeligkeit im Vordergrund: Du bist die Reinheit und ich der Makel! Ich harre dein, erlöse mich! Wie lange läßt du mich nach dir lechzen!

Im Gegensatz zu Lohenstein ruht Hofmannswaldaus weltliche Lyrik wesentlich nicht auf einem Sehen, allein auf einem Scheinenlassen. Mit sachter Hand werden Gleichungsformeln geschlichtet, Alltäglichkeiten in höfische Paradesprache verdolmetscht, rauhe Pfosten mit grellen Tapeten bespannt. Alles Sein erscheint als farbige Fläche, alles Werden als mechanische Automatik. Hier schnarren nur allem Willen und Wachstum entrückte Bühnenapparate, Spieldosen und Puppen. Es versteht sich, daß Hofmannswaldau keineswegs in solch kindischem Weltbild befangen ist; schon seine geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Interessen verraten zur Genüge, um wie viel größer sein Gesichtskreis ist. Aber er muß die Dinge nach jenen Leisten zurechtlegen, um sie durch Worte zu Bildern formen zu können; er besitzt keine Sprache für die organische Bewegung, für das durchseelte Leben, für den körperbauenden Willen. Form ist ihm nicht die Enthüllung eines Daseinsgesetzes, das alle Wesen und alle Erscheinungen bindet, sondern die Zwangsordnung unter die Fächer und Regeln eines konventionellen Kanons. Sein Vers ist nur im kleinen Welttheater der Marionetten heimisch: In dieser Gleichnissphäre heißt jeder Leib ein Haus, die Adern ein Brunnen, die Lippen ein Kissen. Jedes Glied wird zum prunkvollen oder bequemen Möbel, jedes lebendige Naturding ein schmückender oder nahrhafter Stoff: Marmor und Bein, Perle und Agstein, Schnee und Milch, Zucker und Obst. Jeder Umriß zählt als Gehäus, jede Veränderung als Ablauf eines Uhrwerks, jede gelinde Tönung als handfester Anstrich. Die Welt ist ein Palast, der Himmel ihr Dach, der Mensch ein Schiff, die Natur ein „Saal voll zimmetreicher Lüste". In Nürnberg hatte das Malerische noch schwebende Schattungen geliefert: Nun wird nur grob liniiert und dick getüncht. Bei den Sachsen war alle Gestik von saftiger Jugend und heiterer Anmut geschwellt gewesen, plump nur aus wilder Ausgelassenheit, übertrieben aus robustem Schwung: Nun schaltet besinnliche Ruhe und Sachlichkeit, die allen frischen Impuls behutsam fernhält, schwunglose Derbheit und trockener Bombast. Plattes und Gestriges wird in die gleißende Metapher übersetzt, sachlich, gelassen, handwerksmäßig. Diese mechani-

Digitized by Google

sierte Fachlyrik, der nichts Physiologisches und alles Seelische fremd ist, trägt einmal sogar die Menstruation in schmückende Gleichnisverse. Und niemals geht es idyllisch-verträumt zu wie in Nürnberg oder festlich-erregt wie in Wien, sondern stets fünfsinnig und rechtwinkelig wie in den Sezier- und Experimentierkammern der Cartesianer. Stiefsöhne des Eros, während des Schreibens und zuvor — mehr berührt den Historiker nicht — von keiner loseren Empfindung geküßt, schlagen den Tag lang die erotische Leier. Lohensteins gepeitschter Illusionsaffekt hatte aus Spannung und Kontrast originelle Beziehungen zwischen Dingen und Formen eröffnet, im Stil des vornehmsten südlichen Conceptismus; seine Allegorik entbehrt des Ekstatischen, bewahrt aber ein stoisch-rationales Ethos eigener Art. Hofmannswaldau erborgt von überallher den buntesten Flor und weiht ihn dann täglichem Küchendienst; seine Allegorien sind vorab Kunstgriffe, Häusliches prinzlich aufzupusten. Die Zesisch-Flemingisch-Nürnbergischen oszillierenden Linien und wolkigen Stufungen, deren allegorischer Nerv im Grund noch der Perspektive eines religiösen Weltalls entspringt, weichen einer Praktik der geraden Gleichungen aus dem Hinüberschielen nach dem erotischen Bezirk. Die halb-katholische Doppelwelt des Frühbarock ist im Spätbarock zur halb-sexuellen Doppeldeutigkeit gediehen. Noch schöpft wohl Hofmannswaldau, gleich mehreren anderen, aus religiöser Sphäre heißes Erleben, indessen bleibt dieses seinem galanten Schaffen entrückt: Die Absonderung und Verkapselung der menschlichen und künstlerischen Energien ist ein Grund und ein Mal des beginnenden Verfalls.

Alle stofflichen Schranken und formalen Grenzen sind hier gesprengt. Was lockend und kostbar ist, wird zusammengeschleppt und zu Attrappen des lyrischen Protzenstils getürmt, freilich nicht ohne glücklichere Augenblicke, in denen Hofmannswaldau vom Kothurn steigt und Worte wenn auch nicht persönlichen Bekenntnisses, doch menschlicher Betrachtung ergreift. Was aber die breiteste Mitwelt von ihm lernt und die nächste Nachwelt in ihm ehrt, das sind die Virtuosenkünste der sprachlichen und metrischen Equilibristik, Variationen und Zyklen, Reihen- und Wechselgesänge, Kehrreime und Deckverse; umsichtig vorbereitete und überraschend aufgesetzte Lichter, hastig emporklimmende und fahrig abbrechende Leitern, schwanke Hyperbeln und blumige Glossen. Mit Fleiß werden Wirkungen summiert, wie es schon Zesen versucht und die Programmatik der Nürnberger verlangt hatte, wie es auch der Bedarf der Schauspiele und Feste fordert, dem die bildende Kunst der Zeit unter anderem durch Stuck-

Digitized by Google

marmor und aufgeklebte Ornamente dient. Der Kern solches Stils aber ist überall das allegorische Prinzip in der galanten Handhabung: Die Manier, Gewöhnliches in scharf umrissenes Bild zu prägen und dieses barocke Gleichnis dann in die verwickeltesten Beziehungen zu führen, antithetisch gefeilt oder hyperbolisch gezackt, durch einseitig hinzutretende Bestimmungen verwirrt; das Auge wird ebensosehr durch Geschwirr und Geschiller gefesselt wie allem natürlichen Verknüpfungssinstinkt entfremdet; es gilt in jedem Augenblick curiöse, an sich oft einprägsame, doch irr durcheinander gleitende Bezüge zu erhaschen, im Knäuel dahinwirbelnde Vergleichsglieder hurtig zu koppeln, das Zusammengehörige aus den verhedderten Ketten herauszureißen. Wie immer im reifen Barock kommt es nicht auf treue und klare Entzifferung der ästhetischen Formensprache an, vielmehr auf den Scharfsinn, die argutia, die Sagazität, die ausgewitzte und abgebrühte Curiosität, die in dem Wirrsal sich zurechtzufinden und das zu Paarende aus der Verkleidung und Verrätselung zu lösen vermag. Das alles ist nicht nur ein letzter Schritt in der Aufnahme und Aneignung der antiken Kunstformen, sondern auch Frucht eines theoretischen Einflusses von seiten der französischen Preziösen und insbesondere der spanischen und jesuitischen Conceptisten samt ihren — dem Hofmannswaldau näheren — italienischen Verwandten vom Schlag der Pellegrini und Tesauro, deren Sippe ein Kundiger folgendermaßen beschreibt: „Alle jene Werkchen in Vers und Prosa in der Art des Marino und Achillini gaben vor, nicht das Wahre zu zeigen, sondern das Scheinbare, das Seltsame, das Geistreiche; es wurde nun mehr als im vorhergehenden Jahrhundert das Wort Geist gebraucht: Geist wurde die Fähigkeit genannt, die in der Rhetorik entscheidet; man lobte die Lebhaftigkeit des Geistes, man erhob im Triumph die schönen Geister, die keine soliden Geister mehr waren; nach diesen italienischen Worten bildeten die Franzosen ihren ‚esprit' und ihre ‚beaux esprits'"[1]). Wieder ist einer der Wege, die von Zesens ‚Helikon' und Harsdörffers ‚Trichter' ausgehen, an sein Ende gelangt ....

Noch auf dieser Scheitelhöhe der barocken Form kommt der rationalistische Boden des Zeitalters zum Vorschein. Hinter den Tapezierkünsten Hofmannswaldaus arbeitet ein hellsichtiger Realismus. Lüftet man den Vorhang der Gleichnisse, dann gewahrt man den scharfen Kontur einer geradezu

[1]) B. Croce, ‚Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik', Leipzig 1905, S. 181 f.

Digitized by Google

naturwissenschaftlichen Präzision. Baconischer Beobachter- und Forschergeist vermählt sich rhetorischem Ehrgeiz, ohne daß einer den anderen umzubilden oder gar zu besiegen vermöchte: Überall die barocke Vernunftehe innerlich fremder Hemisphären, die nur durch ein ausgeklügeltes System allegoristischer Scharniere in Wechselwirkung erhalten werden. Solche Kunst verdeutlicht und verfeinert mehr als sie vertieft und beseelt; sie weckt nicht Sonne und Schatten, sondern manövriert mit grellem Scheinwerfer. Schon der junge Zesen, reicher und zarter besaitet als irgend ein Galanter, hatte sich durch diese Aspekte mühselig hindurchwinden müssen, und Lohenstein ist ihnen eigentlich niemals entwachsen. Die Anschauung von menschlichen und künstlerischen Dingen ist hier überall durchaus bestimmt durch den Horizont der Anthropologie des Zeitalters: Diese ist die grundlegende Popularwissenschaft des Barock, Psychologie und Physiologie zugleich, das naturwissenschaftliche Surrogat der in dieser Epoche so gut wie überhaupt nicht vorhandenen Geisteswissenschaft, das gesamtwissenschaftliche Komplement der Religion; für das barocke Weltbild von ähnlichem Gewicht wie die Wolffische Logik für die Aufklärung oder die Naturphilosophie für die Romantik oder die Historie und Soziologie für die Hegelzeit und die Psychologie für den Positivismus des ausklingenden XIX. Jahrhunderts. Von den Hofschulen der Renaissance bis zu den Schulstücken Weises hinab wird „menschliche Beschaffenheit" mit Zuversicht gelehrt. Die öffentlich wirkenden Castiglione und Bembo, die zurückgezogeneren Huarte, Quevedo, Gracian sind Kirchenväter dieser Disziplin, Denkern wie Montaigne und nachher Labruyère und Rochefoucauld bleibt sie eng verbunden. Sie bietet der ungeheueren theoretischen und halbtheoretischen Literatur der Zeit, so weit diese nicht der Politik und Glaubensmetaphysik gewidmet ist, spornende Problematik und Methode. Sie steckt dem allgemeinen Interesse an exotischen Tieren und Pflanzen, an medizinischen Quisquilien und geographischen Kuriositäten ein über dieses selbst hinausführendes Ziel. Sie ordnet die Stoffmassen, wie sie die nun fabrikenmäßig scharwerkende Belletristik heranwälzt, durch Fragen und Aufgaben... Den Menschen will man kennen lernen, nicht als Titanen oder Erzengel wie die Renaissance, die ihn allem kausalen und dogmatischen Gesetz zugleich enthebt und zum sinnlich-übersinnlichen Eigenorganismus erhöht; auch nicht wie die Aufklärung, die ihn als abstrahierte Norm der Denk- und Sittenlehre wertet. Das eigentümliche Studium des Barock gilt vielmehr dem Menschen, wie ihn die kühnen Entdeckungen der Naturforschung enthüllen, wie ihn

Digitized by Google

die jung emportauchenden staatlichen und gesellschaftlichen Bindungen bestimmen, aber auch wie ihn die Pflichten und Rechte des Christen heiligen. Dieser Mensch wird hier überall mit höchster Wißbegier nach allen animalischen Funktionen untersucht, dennoch der religiösen Würde niemals ganz entkleidet. Im Zeitalter, das trotz Harvey und Newton nach dem Hexenhammer richtet, schreiten Naturerkenntnis und Dogmenglaube versöhnlich nebeneinander, ohne den leisesten Ansatz zu wechselseitiger Prüfung oder Stützung: Barocke Bildung ist dem esoterisch-exoterischen Dualismus des mittelalterlichen Thomismus ebenso verwandt wie barocker Stil dem allegorischen Ausdruck jenes himmlisch-irdischen Doppelreichs in Wahrheit, Minne, Schönheit. Tierischestes darf hier die geistigste Bedeutung bergen, Übermenschliches und Untermenschliches sind durch feste Drähte verbrückt: Sie können nicht verwachsen, aber auch nicht zerfallen. Der Mensch — hier prägt das anthropologisch-religiöse Doppelantlitz der Zeit ein kongeniales allegorisches Bekenntnis — ist ‚kleine Welt' geworden, wohleingerichtetes Kästchen, das eben durch seine mechanische Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit Abbild der großen Welt und erstgeborener Sohn des großen Schöpfers ist. Die Aristotelische Parallele von Mikro- und Makrokosmos, aller Magie und Mystik des Mittelalters vertraut, wird hier, gleich vielem edlem Gut der antiken und Renaissance-Philosophie, entschlossen dem barocken Weltbild eingefügt... Wir brauchen nur eine Reihe aufschlußreicher Stellen anzuziehen, um die ursprunghafte Geltung solcher Formel zu durchschauen. So bedient sich Harsdörffer der Paracelsisch-Böhmeschen Analogie in barockem Verstand: „Deswegen auch der Mensch, benebens andern Ursachen, die kleine Welt genannt wird"[1]; und im V. Teil der ‚Gesprächspiele' steht ein „Aufzug der sieben Tugenden, Planeten und Tonarten", der astrologische Einfälle des Zeitalters in der nämlichen Anschauung verankert; auch der ‚Trichter' kommt öfters auf dieses Gleichnis zu sprechen[2]. Zu den begrifflichen Nennungen der Geliebten, nach römischem Vorbild, fügen die Leipziger die Anrede „Welt", zum Beispiel formelhaft Homburgs ‚Clio': „Galate die andere Welt". Und Stieler läßt einen Wettstreit der Sinne[3] mit den Versen beginnen: „Der Augen

[1]) J. Tittmann, ‚Die Nürnberger Dichterschule', Göttingen 1847, 197f.

[2]) So anläßlich einer Lactantius-Stelle: II, 55 (1650); vgl. auch die nächste Anmerkung.

[3]) Das auch im XVII. Jahrhundert ungemein beliebte ‚Speculum aestheticum': ein internationales Thema der mittelalterlichen Moralität, das — vorzüglich nach niederländischen Mustern (‚Sinneken') — im deutschen XVI. Jahrhundert gepflegt wird und jetzt in

Digitized by Google

Blitz, das strahlende Gesicht' Hat in der kleinen Welt seins Gleichen nicht". Zesen verwertet das Gleichnis schon im Helikon[1]). Weise singt in einem leichten Lied ‚Auf eine Frühlings-Hochzeit': „Denn ihr seid die kleine Welt, Welche gleiche Lust und Freude Mit dem großen Weltgebäude Gleichsam um die Wette hält". Und eine Kette kluger Variationen über das Thema bietet der 3. Teil der ‚Teutschen Gedichte' Morhofs, in einem ‚Sonnet, Auf Herrn Christian Wernigks, Vergleichung Der grossen und kleinen Welt'[2]). Im ‚Cherubinischen Wandersmann' dringt das Motiv sogar in ein Marienlob ein[3]). Hofmannswaldau gedenkt seiner bei ‚Betrachtung menschlicher Eitelkeit': „Aus diesem hat der Mensch zu lesen, Daß er, die kleine Wunder-Welt, Wie Ertzt und Steine niederfällt..." Und fast auf jedem Blatt begegnet es bei Lohenstein: Am eindrucksvollsten in der ‚Vereinbarung der Sterne und der Gemüther', wo ein scholastisch-astronomisches Geweb an körperliche Erscheinungen geheftet wird; da entsprechen etwan die 30 Beine eines Käfers dem Sonnenmonat, die 28 Federn auf dem Kopf des Wiedehopfs einer Mondperiode. Doch eine wie reichere Sprache redet der menschliche Leib: „Sintemahl ja nach der Lehre des dreymal-grossen Weltweisen, der Mensch das Alle und etwas Gantzes in dem Allen ja die Kleine, oder welches ich für rechter halte, eine grosse Welt ist. Massen ja in Ihm alle und jede Stücke des grossen Welt-Gebäues mit einer vollkommenern und annehmlichern zusammenstimmung begriffen, welche der allerweiseste Feld-Mässer gleichsam in eine kleine Land-Taffel, und der Himmlische Archimedes in eine kleine Welt-Kugel auffs künstlichste zu-

Reihen und Wechselgesängen erneutes Ansehen gewinnt, zumal im Jesuitenspiel: Vgl. A. Weilen in Bd. VI der ‚Geschichte der Stadt Wien', Wien 1917, S. 346; auch das dem Stamm nach nicht unverwandte ‚Bellum grammaticale' des Andrea Guarna wird u. a. von Pontanus und einer Münchener Jesuitenkomödie 1597 nachgeahmt. Eine typische Fabel ist auch das Gleichnis-Beispiel im II. Teil von Harsdörffers ‚Trichter': Eine Jungfrau hat eine köstliche Perle gefunden; ihre fünf Brüder suchen ihr diese unter hohen Versprechungen abzulocken; sie aber widersteht und schenkt den Schatz ihrem Bräutigam: Die Jungfrau bedeutet den Verstand, die Perle den Willen, die fünf Brüder die fünf Sinne, der Bräutigam den lieben Gott.

[1]) I, 29 der 3. Aufl.

[2]) Stück CXII der Ausg. Wien 1700.

[3]) IV, 42:

Maria wird genannt ein Thron und Gott's Gezelt,
Ein' Arche, Burg, Thurm, Haus, ein Brunn, Baum, Garten, Spiegel,
Ein Meer, ein Stern, der Mond, die Morgenröth', ein Hügel.
Wie kann sie alles sein? sie ist ein' and're Welt.

Digitized by Google

sammen verfasset hat. Des Menschen euserliche Sinnen sind Abbildungen der Elemente. Das Auge hat Verwandschafft mit dem Feuer, das Ohr mit der Lufft, das Fühlen mit der Erde, der Geruch und Geschmack mit dem Wasser" usw. Analogien Böhmes und insbesondere Czepkos werden in materialisierender Vergröberung fortgesponnen; selbst Platons himmlische und irdische Liebe wird auf das Verhältnis von Zeichen und Sinn gedeutet. Zwangloser huldigt Lohenstein der kleinen Welt in mehreren seiner lyrischen ‚Rosen', und voll tiefster Eindringlichkeit, begleitet von der Vanitas-Klage, in den meisten der Sterbegedichte, so für Andreas von Aßig oder Heinrich Herrmann; auch der Nekrolog auf Andreas Gryphius hebt mit dem Ausruf an: „Wohin hat sich der Geist der Menschen nicht geschwungen? Die kleine Welt reicht hin, wie weit die grosse gräntzt" ... Es wäre natürlich nicht schwierig, dialektische Parallelen aus allen Jahrhunderten deutscher Mystik herbeizutragen. Das Wesentliche liegt aber in der eigentümlichen Geltung der uralten Formel bei diesen Cartesianischen Christen, deren Linke nicht um die Rechte weiß, Bakchanten zugleich und Betbrüdern. Erst Leibniz schüttet wieder wachstümliches Mark in die Hüllen und Schalen der formalistisch-kabbalistischen Doppelwelt, Früchte der Renaissance-Entfaltung und der barocken Ausdruckstechnik erntend, fernblickend und umblickend dem Gipfelweg des deutschen XVIII. Jahrhunderts die Bahnen weisend. Im Bereich der geistlichen Dichtung werden sich manche Bindefasern vom kleinen Theater zum kleinen Kosmos und damit vom Allegorischen zum Symbolischen entblößen. Vorerst haben wir noch in knappem Überblick die durchschnittliche Prosa-Belletristik der Epoche zu umfassen, wie sie auf dem vorzüglich durch Hofmannswaldau gegebenen Niveau gelehrig und betriebsam sich tummelt.

Seit Hofmannswaldaus Werk steht der Schmückungs- und Schilderungslust des kultivierten Dichters alles offen. Die Bildungsgüter der Antike, das unermeßliche Stoff- und Formenreich der Renaissance ist ihm gefügig, alle Erlebnisquellen des Zeitalters tränken ihn, Moral und Religion, Naturwissenschaft und Geschichte. Er rühmt sich göttlicher Sendung und einer Ahnenreihe bis ins alte Testament. Alle Schätze der Weltliteratur liegen als handliche Kulissensammlungen bereit. Jeder Romanschriftsteller hat vor allem neue Schauplätze, neue Kostüme, neue Veranstaltungen aufzubieten, wie heute der Filmregisseur. Der Helden- und Staatsroman fahndet nicht nur in fernen Wunderländern nach unverbrauchten Eindrucksgluten, sondern

Digitized by Google

schweift auch in rätselvoll raunender Vorzeit nach unerhörten Abenteuern. Auch der Liebesroman umgibt sich gern mit den bauschigen Purpurmänteln historischer Kolossalaktionen und biblischer Monumentalgemälde ... In Arien und Madrigalen, Rondeaux und Serenaden wird eine unübersehbare Fülle strophischer Möglichkeiten verwirklicht: Man greife nur nach den ‚Theatralischen, Galanten und Geistlichen Gedichten' Hunolds, die den lyrisch-musikalischen Ausstattungsluxus, namentlich der Kantatenformen, fast enzyklopädisch vergegenwärtigen. Städte und Länder, Begriffe und Schlagwörter, Tugenden und Ideale werden mit persönlichen Masken versehen, um nach dem Taktstock des Ballettmeisters zu tanzen. Dichtung, Musik und Szenik sind zu unerreichtem Aufwand vereint. Festzüge, Reihen, lebende Bilder schaffen ständigen Bedarf an allerhand Putz und unterhaltsamen Mätzchen als Würze und Überraschung: an Rätseln und Anagrammen, Akrostichen und Klangscherzen. Die Schönheitswerte werden meistens der Antike, das Feierliche christlicher Gottes- und Himmelsvorstellung entlehnt. Wieder einmal ist eine Zeit ästhetisch satt und übersatt. Klischierte Motivik und schematische Reimtechnik nimmt überhand. Zu innerer Veredlung und Verfeinerung der Kunstform liefert das zeitgenössische Erleben, seelisch verarmt und stoffbegierig, im Umgang halb der Etikette und halb der Rüpelei ergeben, geringen Ansporn. Eher verlangt es nach dem Saftigen und Prickelnden. Sackgrobes, Gassenhaftes, Aufgeknöpftes hatte sich immer wieder unvermittelt in Lohensteins steilstes Pathos eingedrängt. Bei Hofmannswaldau nimmt Ähnliches zuweilen in sentenziös-epigrammatischen Ausfällen Wohnung. Solches unbekümmerte Nebeneinander von Täglichem und Verstiegenem ist ein latenter Keim zerrüttender Widersprüche. Nicht, daß sich diese gleich zu klaffenden Konflikten schärfen. Dazu ist man einmal zu traditionsgefügig und autoritätsgläubig und anderseits in künstlerischen Dingen, also in Sachen des geselligen Vergnügens und Nutzens, überhaupt nicht so kriegerisch wie im Fall einer theoretischen, grammatischen, metrischen Causa. Aber die innere Leere und Frostigkeit braucht nur zur äußeren, die Lauheit und Lässigkeit der Lebensführung zur Rückgratlosigkeit im künstlerischen Handwerk auszuarten, um die spätere Spaltung zwischen galanten Salonreimisten und volkstümlichen Pritschmeistern zu wecken..... Vorerst indes bewirkt die Doppelprägung nur eine verstärkte Spannung innerhalb des Schlesierstils. Not stiftet Nachbarschaft von Erhabenem und Lächerlichem, Heiligem und Schweinischem. Die umstrickenden und verflechtenden allegorischen Bande sind meist ironischer,

Digitized by Google

satirischer, auch zynischer Färbung: Die galante Zweideutigkeit. So heißt etwan das Bett ein „Audientz-Cabinet der Gedancken"; oder der Fehltritt einer Schönen steht in Rede: „Ein ansehnlicher und feuriger von Adel, der daselbst studierete, ward vor den Tüchtigsten darunter geschatzet, ein Collegium Physicum oder die Geheimnisse der Natur bey ihr zu experimentiren. Ihre Lectiones waren privatissimae". In diese Kerbe schlagen auch die allgemein beliebten Erörterungen von curiösen Animier-Problemchen: „Ob ein Frauenzimmer schreyen dürffe, wenn sie geküsset wird?" „Ob ein Mann seine Frau schlagen solle?" „Ob ein Korb nachtheilig?" Daneben in mannigfachster und einläßlichster Ausführung die Verliebten- und Eheleute-Katechismen, Nachfolge der Ovidschen ‚Ars amatoria' oder französischer Galanterien im Stil des ‚Art de baiser' und der ‚Maximes d'amour', zum Beispiel eine ‚Kurtze Einleitung zum Ehestande' oder eine ‚Neu revidirte Process-Ordnung der Liebe' ... Inmitten lüsterner Gelegenheitsmache wird eifrig mit Fäulnisekel und Todesschrecken aufgewartet, wie denn kaum je ein Anlaß zu literarischen Empfindsamkeitsausbrüchen gemieden wird. Auch Matthissonische Ruinenschwärmerei, wie sie einmal bei Gryphius aufblitzt, erfreut sich in der spätgalanten Zeit allgemeiner Verbreitung. Hunolds ‚Satirischer Roman' enthält eine 16 Seiten lange, großenteils fett gedruckte Einlage: „Gedancken von der Liebe, da man auf einem Gottes-Acker spatzieren gieng": Selander von Amalienburg, ein Jüngling, der zu „tiefsinnigen Gedancken" und „ernsthaften Betrachtungen" neigt, gerät während eines Spaziergangs unversehens in einen Friedhof und läßt sich hier die versdurchsetzten Reflexionen beikommen, die er „mit gröster Zufriedenheit" zu Papier bringt, um sie seiner unerweichlichen Arismenia zu übersenden ... Für jeglichen Komfort des Herzens und der Sinne ist gesorgt. Die Pfeifen der Farben- und Empfindungsorgel sind vollzählig. Aber die Kunst hat mit der Mechanik nicht Schritt gehalten. Die Tastatur ist zu lang, die Register sind zu dicht für die teils schmutzigen, teils parfümierten Stümperhände. Hier gibt es Läufe und Triller, keine vollen Akkorde und frischen Melodien.

Der stoffliche Überfluß der griechischen und amadisischen, heroischen und politischen, curiösen und historischen Romane spottet jeder Zusammenfassung. Bienenhaft und zielblind werden alle Inventarien eines länder- und völkerkundlichen Museums zusammengetragen: August Bohse in Halle, genannt Talander, schreibt eine ‚Alcestis aus Persien' und eine ‚Aurora Princessin in Creta'; Eberhard Werner Happel, der modeberühmte Verfasser

Digitized by Google

des ‚Akademischen Romans' und eines Haufens europäischer Helden- und Liebesgeschichten, seinen ‚Insulanischen Mandorell', den ‚Asiatischen Onogambo', den ‚Afrikanischen Tarnolast', auch einen ‚Thesaurus exoticorum': einen massigen Folianten, der an Hand unterrichtender Bilder die Artung und Lebensweise der fernsten Völkerschaften schildert, ein anthropologisches Briefmarkenalbum oder eine topographische Zoologie der Menschheit, allerdings überreich mit anekdotischem und phantastischem Kleinkram befrachtet. Der dänische Reiteroberst Christian W. Hagdorn, während des großen Kriegs Gefangener in Deutschland, bearbeitet die ‚Cassandre' des Calprenède in einem ‚Aeyquan oder der große Mogol, Das ist: Chinesische und indische Stahts-, Kriegs- und Liebesgeschichte'. Der ‚Simplizissimus' wird in türkische, spanische, ungarische, französische, sizilianische Gewänder gehüllt. Wie des hysterischen Kavaliers und geschickten Fabulierers Ziegler ‚Asiatische Banise' streift der Göttinger Professor und Rektor Joachim Meier ins Hebräische und ins Türkische, das ja dem spätbarocken Kunstinstinkt überhaupt wahlverwandt ist: „Nichts Bessers weiß ich mir an Sonn- und Feiertagen, Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei, Wenn hinten, weit, in der Türkei, Die Völker auf einander schlagen". Die wunderliche und wahrhaftige Reisebeschreibung blüht, vom Schlag der ‚Curiösen und Historischen Reisen durch Europa' des Talander-Bohse; und sämtliche Kreise erschöpft der Nürnberger Johann Leonhard Rost, Meletaon genannt, Vater der ‚Türkischen Helena', Übersetzer französischer Zoten und Fachmann im galanten Brief. Was ein Buch wie Reuters ‚Schelmuffsky' von dieser Hervorbringung trennt, ist — Kleines durch Großes erhellt — der Unterschied zwischen der Epik Grimmelshausens und Zesens oder Anton Ulrichs ... Noch wo im späteren Roman Fabel und Stoff vereinfacht und dem Burschentum genähert wird, ist kaltes Puppenspiel das Um und Auf. Bei den Meier und Bohse, Rost und Henrici fehlt, ebenso wie bei Hofmannswaldau, auch nur die allernächste überphysiologische Begleiterscheinung des Erotischen: die Leidenschaft und Eifersucht. In den personenreichen Bucholtziaden werden die Männer von rasenden Frauen aufs Dreisteste umworben, und erwehren sich ihrer Anbeterinnen nur dadurch, daß sie diese einander „angenehm machen" und so buchstäblich zu Paaren treiben. Alles wird vernünftig zu bewerkstelligen versucht, nicht nach gerader Notwendigkeit, sondern nach winkelzügiger Spitzfindigkeit. Jede persönliche Beziehung beruht auf einer Intrigue, Zuneigung auf Dank für ritterliche Höflichkeit, Abneigung auf dem Tadel von Plumpheit und

Digitized by Google

Garstigkeit. Liebe ist nackter Körperbesitz, Haß das Verschließen der Schlafkammertür, Ehrgefühl die Bereitschaft zum Duell. Ist einmal einer als von Natur aus händelsüchtig zu zeichnen, dann heißt es beiläufig, er sei eben geborener Franzose, er habe in Italien gelebt. Was immer in und zwischen Menschen sich entspinnt, wird aus Machination, Kabale, Geschäft hergeleitet. Nie trägt die Darstellung der Charaktere und Begebenheiten ihre Wahrscheinlichkeit in sich, sondern empfängt sie von den Instanzen des Üblichen, Verständigen, Zweckmäßigen ... Der gesamte Roman der Epoche ist überhaupt nicht als Kunstform zu werten, ja ihm eignen nur in ganz beschränktem Maß ästhetische Wesenszüge. Erst viel später, dank Wieland, wandelt sich das. Im ausgehenden XVII. Jahrhundert soll der Roman wohl auch vorab durch Bilder ergötzen: er dient da gleichsam als illustrierte Zeitschrift, die von Seeschlangen und Löwenjagden, von blutigen Revolutionen und grausamen Verbrechen Kunde bringt. Sonst ist er überwiegend Lexikon, Traktat, Erbauungsbuch; eine kunstlose Mischung, zum Teil galantes Aphrodisiacum, zum Teil Histörchensammlung belehrenden und erziehlichen Zwecks. Allgemein aller amadisisch wuchernden Phantastik abhold: Am lautesten erklärt ihr Bucholtz Krieg. Seine zwei Riesenschmöker wiederholen in unbeirrbarer Langatmigkeit diese Absage, nachdem schon die Erinnerung des ‚Herkules' dem „geisthimlischen", beileibe nicht „weltwallenden" Gemüt seiner „christlichen tugendliebenden Leser" die Ermahnung erteilt hat: „allemahl seinen Heiland im Herzen haben, Christlich leben, die Welt verachten, Fleisch- und Blutes-Bewegung und die reitzenden Lüste kämpfen, der Untugend absagen, den wahren Gott vor der Welt bekennen, der Tugend nachsetzen, und äußersten Vermögens seines Nähesten Besserung und Rettung ihm angelegen seyn lassen" ... Der Dichter fühlt sich überdies wie nur ein Fachgelehrter für eine gewisse Echtheit, für die Quellenmäßigkeit, Verbürgtheit, Belegtheit des Erzählten verantwortlich. Wie er die eingeborene Moral der künstlerischen Ursprünglichkeit durch eingeflickte Sittenlehren ersetzen zu müssen meint, so wähnt er, ohne Rücksicht auf alle unmittelbare Wahrscheinlichkeit, durch die Berufung auf historische Zeugen und Zeugnisse die Wirklichkeitsgemäßheit seiner Darstellung untrüglich zu erweisen. Der schlimmste Vorwurf ist der, gegen den sich Happels Vorrede zum ‚Onogambo' verwahrt: „Dieses oder jenes ist nicht viel werth, dieweil es der Mensch auß seinem eigenen Kopff gesetzet, und mit keinem Authore oder textu beweisen kann". Daher auch die Lizenz, aus neunundneunzig Büchern ein hundertstes zu leimen. Der Philo-

Digitized by Google

loge führt. Wahr ist, was man belegen kann; wahrscheinlich ist, was einstmals wirklich war. Was jenseits philologischer Gewähr bleibt, ist Metaphysik. Gemahnt uns dies nicht jener Zeit, da man dem Homer — der doch auch in verblendetem Wahnwitz Menschen im Kampf mit Göttern vorgestellt habe! — den Phrygier Dares vorzog: „Dares, der dâ mite was, Der die naht schreip unde las Swaz des tages dâ geschach, Als erz mit ougen ane sach“ [1])...

Eine subjektlose, streng objektivistische Ästhetik ist unter den Gelehrten und Predigern, Stutzern und Handwerkern dieses Zeitraums verwirklicht. Die Lehrbücher und Blumenlesen, die sich von des Erasmus ‚Ratio colligendi exempla‘ und Albrecht von Eybs ‚Margarita poetica‘ zu den Apophthegmensammlungen der Zinkgref und Harsdörffer samt Gefolg und zu den Magazinen der Bergmann und Tscherning, Treuer und Männling forterben, liefern die Stoffe, die Schulhäupter entwerfen die Modelle und Motive, die Jünger suchen sich in Virtuosität zu überbieten. Was an Gewinn verheißen wird, ist niemals Höhenwert an sich, allein Niveauerhöhung. Solcher Betrieb erlaubt allerdings eine entschlossene Konzentration auf die technische Form, die so zu Juwelierkünsten und Gesellschaftsspielen Muße findet; auch tat dem ungeschlachten Sprachkörper, wie ihn das XVI. Jahrhundert hinterlassen hatte, die allereifrigste Übung sämtlicher Glieder und Gelenke bitter not. Unleugbar freilich: Der Teufel, der Luther angegrinst, der Pan, der Hutten gekitzelt, die Hausgeister, die Wickram umraunt, das Titanenblut, das Fischart durchpulst hatte, das alles ist aus dieser überbunten Automatenwelt entflohen. In der Religion nur Himmel und Hölle, in der Natur nur Äußeres und Inneres, in der Kunst nur Vordergrund und Hintergrund. Das ist, nach problematischem Vorstürmen und genialem Aufjauchzen, am Ende des Jahrhunderts die Beute des deutschen Wortbarock.

[1]) Moriz von Craon, V. 37 ff.

Digitized by Google

VII. KAPITEL

HOFKUNST UND MASSENKUNST: ÖSTERREICH

1. ÖSTERREICH UND DAS XVII. JAHRHUNDERT

Während in den mittel- und norddeutschen Landen das XVII. Jahrhundert erfüllt ist vom heißen, entschlossenen, verbissenen Ringen um jene Form- und Denkprobleme, die das Vermächtnis des künstlerischen Entdeckungszeitalters an die nationale Literatur bilden, verharrt der bayrisch-österreichische Südstamm, der in den Tagen Walthers und der Nibelungen die köstlichsten Früchte deutscher Erde getragen hatte, in fest umhegter Abseitigkeit. Er behauptet sich dem nunmehr nach allen Hauptbezirken und Grundstrukturen gekennzeichneten Ader- und Nervensystem des deutschen Barock gegenüber in vieler Hinsicht unverbunden und wächst zum Sonderorganismus aus, dessen Würdigung eigentümliches Maß und Gewicht erheischt. Die Fruchtbarkeit dieser Entfaltung nun bewährt sich — das ist ihr erstes Wesensmerkmal — überwiegend nicht im Gebiet der deutschen Literatur: teils überhaupt nicht im Bereich des Literarischen, teils außerhalb der Grenzen deutscher Dichtung. Außerhalb alles Literarischen liegt die Ästhetik des massigen Schauspiels halb kaiserlicher, halb volkhafter Prägung, in das sich unter diesem Himmel ein im Ganzen wildes und wirres, hemmungs- und auswahlloses, stets aber reines und wüchsiges Kunstbedürfnis ergießt. Wir haben schon am Eingang Wortbarock und Bildbarock geschieden. Freilich, immer ist alles Barock dem Bildlichen zutiefst verhaftet, dem malerischen Gleichnis, der emblematischen Allegorie, der extensiven Reimwirkung im Gegensatz zur intensiven Rhythmik; das Wort muß häufig dienen und darben, mit fremden Mitteln nach fremden Zielen klimmen. Aber es büßt seine Seele nicht ein, es bleibt ein Urstoff und Urquell aller menschlichen Bildung und künstlerischen Formung. Anders im österreichischen Barock! Hier sinkt es zum untergeordneten Hilfswerkzeug einer vorzüglich szenisch und gestisch, auch musikalisch gestimmten Phantasie. Nicht dem Wort baut das Wiener Theater dieser Zeit einen Tempel;

Digitized by Google

es ist nicht geboren aus der dramatischen Not, Menschen durch eigenen Mund sagen zu lassen, was sie leiden — vielmehr aus dem dekorativen Geist der Bühnenbaumeister Serlio, Palladio, Scamozzi, der auch die großen Szenenschöpfer in Wien: die Burnacini und die Galli-Bibiena beflügelt; es ist schlechterdings gleichgültig, was zu der Vorführung etwan der ‚Contesa dell' aria e dell' acqua' oder der ‚Monarchia latina trionfante' noch deklamiert worden ist! Das alles gilt von jeder typischen Hervorbringung des Staats- und Massenschauspiels, höfischer oder städtischer oder ordensmäßiger Herkunft, wie es seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts der südlichen Barockseele stärksten und lautersten Ausdruck schenkt. Das Wort wird oft nicht einmal aufgezeichnet, sondern dem Stegreif überlassen; Periochen und Argumenta sind die Überlieferung der Stücke. Man spricht mit Recht vom ursprünglichen Theatergeblüt des Österreichers. Indessen nicht in dieser Beschaffenheit als solcher ist die Hauptabweichung vom Norden beschlossen, vielmehr in der tieferen Eigenart, daß solches österreichische Theaterblut echtes Schauspielerblut bleibt, und eben dadurch alles andere als Dramatikerblut im Sinn auch nur des Sturms und Drangs. Der Stamm der Schauspieler ist gleichzeitig das Volk der Undramatiker — zum Wenigsten im XVI. und XVII. Jahrhundert, in der Epoche, da der Norden die üppig und lässig gewordene Panoramenschau und Simultantheatralik der Festzüge, Mysterien, Autos des späten Mittelalters zu Grab geleitet und auf den Trümmern dieser äußeren Form die Grundmauern einer erhabenen inneren Form errichtet, die nachmals zur edelsten Einkörperung des germanischen Individualismus reift. Der Süden hat jene Gattungen nicht durch Befruchtung ihrer dramatischen Keime umgestaltet; er hat sie nur ausgestaltet, indem er den Rausch zu steigern und die Mittel zu vervielfältigen suchte, indem er alle Technik und Motivik der Antike, alle Bühnenformen der Renaissance, alles Maschinenwerk der großen Oper unverdrossen sammelte und nutzte: Denn nicht die Fleischwerdung einer Idee noch die Gestaltung einer Seele ist in diesem Zeitraum sein Ziel, allein das Unterkünstlerische einer politischen Gängelung und das Überkünstlerische einer religiösen Bekehrung. Das österreichische Spektakel der Avancinus-Zeit, das den halb schulmäßigen Rahmen des allerdings dramatisch weit strafferen Bidermann in München längst verlassen hat, ist also nicht vorzüglich Literatur. Und was diesem Festspiel an jesuitischer Kunst der höheren Schule zur Seite tritt, die zweite, viel engere Sphäre der südlichen Dramatik, ist zwar in vollem Maß Literatur, aber doch wieder nicht deutsche

Digitized by Google

Literatur: durchaus Züchtungserzeugnis, nimmt sie an deutschen Überlieferungen den allergeringsten Anteil. Natürlich wollen wir in keinem Augenblick vergessen, daß deutsche Dichtung auch in fremder Zunge reden kann, ebenso wie es gerade in der alten Donau-Monarchie immer auch fremde Literatur in deutscher Sprache gegeben hat. Doch was die Jesuiten in deutscher oder lateinischer oder italienischer Rede an öffentlicher oder exklusiver Stätte bieten, das ist dem Wollen und dem Wesen nach eine internationale und imperatorische Veranstaltung im Sold eines Hofs, der, allezeit mehr auf glückliche Heiraten als auf das ‚divide et impera' bedacht, just in der Zusammenschmelzung eines bunten Völkergemischs unter romanisch-katholischer Glorie sein Heil und seine Stütze sucht. Söhne aller Länder sind Lehrer und Führer, aller geschäftliche Betrieb ruht auf stetem Verkehr mit den romanischen Nachbarn. In Sonderheit Italien ist die Heimat vielbesuchter Werkstätten und Fundgruben solcher Ausstattung und Motivik: Venedig und Neapel, Bologna und Mailand. Bei weitem spärlicher sickert das Spanische ein: Die Anstrengungen der Infantin Margareta, Leopolds erster Gattin, die sich mit spanischem Zeremoniell zu umschanzen und umschranzen strebt, schlagen bald fehl. Das Italienische aber wird geradezu Umgangssprache des Hofs. — Die von italienischen Baumeistern, Darstellern, Tänzern geleitete Theatralik, deren Verbindung mit Römischen und Neapolitanischen Truppen nicht minder erwiesen ist als die Gemeinschaft mit der Florentinischen Choroper und der Venezianischen Solistenoper, wurzelt einerseits in der Gesellschaft des Kaisers, die einer unvermischt romanischen Etikette huldigt, anderseits in einem Großstadthaufen, der in der Münze des malerischen Bilds und der feierlichen Musik, dieser unveraltbaren Währung aller Völker und Schichten, seinen Lohn an circensischem Prunk empfängt, fast Bank an Bank mit seinem Herrscherhaus. Nirgends in solchem Szenakel bedeutet das Wort ein Letztes. Oft dient es nur als Kitt, die mannigfaltigsten Brocken zusammenzukleben. Antikes und Romantisches und Mittelalterliches wird streckenweise ausgeschrieben, in Plagiaten so groß, daß man — wie Sigmund von Birken scherzt — ein Roß darauf tummeln könnte. Die meisten Jesuitenstücke sind Centonen, Mosaiken aus fertig gelieferten Platten, Kostümspeicher voll bunter Lappen aus allen Zeiten und Landen. Die rasche Wiederkehr der Feste und Feiern zeitigt einen übersteigerten Bedarf an Neuerscheinungen und Erstaufführungen, dem nur vermittels unbedenklicher Praktiken der Entlehnung, Wiederholung, Bearbeitung Genüge geschehen kann. Die zusammengetragenen Grundstoffe

Digitized by Google

aber sind nicht so sehr durch künstlerische Gliederung des Werks geeint als vielmehr durch die runde Gesamtwirkung des Verschiedenbürtigen und Vielgestaltigen auf ein beispiellos naives Temperament. Gesellige und seelische Bedingungen helfen die Einheit schaffen, die in den ästhetischen Qualitäten des Dramas als solchen noch nicht enthalten ist, und die deshalb jeder ausschließlich literarischen Wertung verschlossen bleibt ... Diese Merkmale heben das österreichische Barock aufs Schärfste von allem nördlichen ab, das teils an Luther hängt, teils mit ihm hadert, doch überall auf Gedeih und Verderb ihm verstrickt wird. Der ungeschlacht wirklichkeitssinnige Reformator, theatralischen Zurüstungen und Maschinerien spinnefeind, ist ein im Kern mehr sittlich als künstlerisch gestimmter Geist; dem ästhetischen Enthusiasmus und Seelenkult wahrt er Mißtrauen und Abneigung, seine schäumende Diesseits- und Vielheitslust wird mehr durch ein unmittelbares Echtheits- und Wahrhaftigkeitsbedürfnis gespornt als durch den Steigerungs- und Formungsdrang des Darstellers. Luther verabscheut die bildliche Ausmalung und greifbare Vergegenständlichung; er hat die Formen des ausklingenden Mittelalters zerschlagen, weil sie vorzüglich auf der Sinnenschau beruhten, und er hat andere heraufgeführt, abgründiger und geistiger als irgend eine vor ihm, vor allem ein verinnerlichtes Drama, dessen Seele das Wort wird. Dieses erwirbt hier Würde und Macht über Menschen und Dinge, Bezüge zu Unendlichem und Unbedingtem. Das Bild aber, das uns in Übersinnliches schauen oder gar greifen zu lassen vermeint, ist Lüge und Trug und Blendwerk einer glaubens- und ehrfurchtverlassenen Hohlheit und Seichtigkeit .... Man kann solcher Haltung, um die Weite des Spalts abzuschätzen, Bekenntnisse Loyolas entgegenstellen, der übrigens schon der ersten Woche seiner ‚Geistlichen Übungen' eine Betrachtung ‚über das Wort' einfügt. Man findet diesen Gegensatz angesichts aller protestantischen Literatur des XVI. Jahrhunderts ebenso wie nach deren Wiedererweckung durch die Aufklärung der Gottschedzeit bewährt, dort im Verzicht auf den Luxus des theatralischen Apparats, hier beispielshalber in der vielsagenden Feindschaft gegen den Reim, diesen bildgleichen Schützling aller Barockpoetik, und der Schätzung des Rhythmus als letzten Mediums der Freiheit und Unendlichkeit des Worts. Und Klopstock, dessen großes Epos dem Mythos des Protestantismus geweiht ist, gewaltig in der Ahnung und gigantisch im Wort, reizsam im Empfinden und wachsam im Sittlichen, trotzdem so seltsam dumpf im Bild, gestaltlos in der Zeichnung, vag im Gleichnis, türmt Lutherischem Wort- und Welt-

Digitized by Google

gefühl von Neuem ein ragendes Mal. Überall Zeugen des alten Widerstreits: Im reformatorischen Drama, etwan im Lutherischen Schuldrama, ist das Wort alles; im katholischen Spektakel des bayrisch-österreichischen Bezirks der schwächste Pfeiler der Gesamtwirkung[1]). Hier vor allem entspringt der Vorteil der südlichen Volkstümlichkeit vor der Einsamkeit, Abwegigkeit, Unerlösbarkeit so vieler Lutherischer Ingenien. Gerade das Volkhafte, das dem Höfischen und Staatlichen so widerspruchslos sich gesellt, bleibt ein bezeichnender Zug alles Südbarock. Einem Wiener oder Münchener Festspiel eignet die Massennähe und der Masseneindruck eines Kirchen- oder Palastbaus. Nur in der so verhältnismäßig glücklichen Konstellation des Südens gewinnt, oder bewahrt, das Literarische die im zeitgenössischen Norden so schmerzlich vermißte Kollektivität. Hohes und Niedriges wird mit gleich triebhaftem Verständnis aufgenommen, Phantastisches und Realistisches mit gleich naiver Mimik vorgetragen. Kaiserhof und Großstadtvolk sitzen auf dem äußeren Burghof vor Festzügen und Festspielen zusammen. Wirtschaften, meist nach spanischem Muster und nicht zu verwechseln mit ähnlichem Mummenschanz flandrischen oder englischen Ursprungs, führen sämtliche Klassen und Stände in zwanglose Berührung. Und die Feste der Bürgerschaft, die sich in Ehrenpforten und Innungsaufzügen am wenigsten lumpen läßt, wetteifern mit dem Adel an pomphafter Öffentlichkeit und jovialer Volkstümlichkeit. Panorama und Farbenrausch, Ballett und Tanz und Musik, Mythologie und Pastoral, Märchen und Schwank, Geschichte und Naturlehre sind einem homogenen Organismus einverleibt. Die Schichtung der Gesellschafts- und Bildungsränge versinkt hier wie nur bei den isthmischen Spielen. Nicht einmal das Latein der Jesuitendramen, an dem bis in die spätesten Jahrzehnte festgehalten wird, vermag solcher Eintracht stärkeren Abbruch zu tun; vielfach erhöht es nur die Würde des Erhabenen und Weihevollen, ohne Verkümmerung der breiteren Verständlichkeit, für die durch malerische Vergegenständlichung und internationale Gebärden- und Klangsprache, im Besonderen durch ergänzende Programme gesorgt wird. So versöhnt sich hier das Widerspiel von volksmäßigem Realismus

[1]) So schroffe Trennung gilt natürlich nur im Zeitalter der Gegenreformation, bedingungsweise noch im älteren XVIII. Jahrhundert. Seit der Schwelle des XIX. Jahrhunderts erfahren unsere Unterscheidungen die mannigfaltigste Verschiebung, Milderung, Verwischung. Die Romantik bedeutet hier eben eine umfassende Vermittlung zwischen Norden und Süden, nach der sich solch kantige Sonderung verbietet. Als Kräfte unter anderen freilich wirken die aufgezeigten Tendenzen, in reicherem Gegen- und Durcheinander, bis heute fort.

Digitized by Google

und kunstmäßiger Bildungsform, von Freiheit und Gestaltung in natürlicher Harmonie, dank einer Kunst, die mehr in einem Formgefühl schlechthin verankert ist als einem dichterischen Stilgefühl, mehr in ästhetischer Bewegungsfreude als künstlerischem Ehrgeiz, mehr in Schönheitssinn als in Redekultur. Erscheinung und Bedeutung bedürfen zwar der allegorischen Verbrückung, wie sie den Rüstkammern teils der katholisch-mittelalterlichen Theologie, teils der höfischen Renaissance-Konvention entlehnt wird, doch erfolgt die Paarung hier nicht bloß im Doppelsinn und Doppelantlitz des Worts, vielmehr in einer Reihe von verschiedenbürtigen Vermittlungsgliedern, die unbefangen zusammenhaften. In jeder gegenständlichen Hinsicht herrscht das Sammelsurium: ein nötiger und unnötiger Vorrat an Formen, Figuren, Kostümen in unübersehbarem Nebeneinander, nicht wachstümlich gestuft und geschmackreich gefugt, nur durch Tendenz geordnet und durch Wirkung geeint; Tendenz und Wirkung aber entspringen einer Gemeinschaft aller religiösen und künstlerischen, sozialen und politischen Momente: Diese prägt die Einform des bayrisch-österreichischen Organismus. — Nur an einer einzigen Stätte: in Nürnberg, wo im Verein der Pegnitzschäfer viel durch die Gegenreformation aus den Donauländern verbannter Adel Aufnahme findet, nehmen österreichische Kräfte wenigstens mittelbar am Kreislauf der Gesamtentwicklung teil. Die unbedeutenden Abzweigungen vom Schlag der Straßburger ‚Aufrichtigen Tannengesellschaft' um Rompler und Schneuber — der erstere ist Österreicher — wie überhaupt die Fußsteige des auch in dieser Zeit nie gänzlich unterdrückten literarischen Verkehrs zwischen den beiden Hemisphären bedürfen nicht vieler Worte. Beträchtlicher sind Einflüsse des Südens auf das bis zum Hubertusburger Frieden von Wien regierte Schlesien; doch werden sie gerade hier durch eine straffe Tabulatur umgesetzt und seitens einer weit gereisten und belesenen Dichtergilde mit mannigfacher ausländischer Anregung verquickt; nur Hallmanns Drama lehnt sich eng ans Jesuitenstück, und Lohenstein und Gryphius verschmelzen Bildbarock mit Wortbarock ... So hat das südliche Barock, instinktvoller, weiblicher, sinnlicher, impulsiver, bis in die Tage des jungen Lessing und Wieland, bis zum Anbruch des Theresianischen Zeitalters seiner Bildung und Festigung heiter und ungestört obliegen dürfen. Es ist allerdings nirgends hoch über den Wasserspiegel seiner breiten Überlieferung emporgewachsen. Nicht, daß hier Fremdes kleinlich ausgestoßen worden wäre. Das Gegenteil tritt ein: Schauspielertum behauptet sich, indem es viele Rollen mit gleicher Hingabe spielt; Händlertum

Digitized by Google

bleibt sich treu, indem es allseits Borg- und Tauschbeziehungen eingeht. So erblüht, wenn auch keine innere Harmonie, doch eine äußere Einform, Rundheit, Reibungslosigkeit der Gehalte und Gestalten. Hier entrollt sich das wundersame Schauspiel, daß eine unerschöpfliche Einbildungskraft jeden Kontur, jeden Stoff, jeden Inhalt sich anpaßt und eben durch solche Schmeidigkeit und Schmiegsamkeit meist seiner Herr wird. Was an künstlerischer Geschlossenheit und geistiger Durchdringung fehlt, wird ausgeglichen durch die sprühende Unmittelbarkeit der Beobachtung und Nachahmung, durch die lebendige Wechselwirkung mit den Nachbarkünsten. Mag sein, daß hier mitunter ein Charakter waltet, dessen bleibendster Zug die Wandlung und dessen festester die Unfolgerichtigkeit ist. Hier mangelt das Menschentum, das den Theophilus begraben und den Faust geboren hat. Es fehlt das zähe Forschen und heiße Über-sich-hinaus-wollen, es fehlen freilich auch die Entgleisungen dieses Verlangens: Die Regungen als solche bleiben rein und die Formen plastisch. Wo nördliche Problemkunst immer wieder strebend sich bemüht, ein fernes Ziel vor Augen und ein hohes Wollen in sich, haust im Süden frohere Geistigkeit widerspruchsloser, empfänglicher, hingebender in ihrem ursprünglichen Reich. Dort wird gerungen, hier gespielt. Dort wird erworben, hier gewonnen. Dort spornen Fragen, hier lockt ein Glück. Dort ist das Letzte noch ein Blick und Griff hinan, hier ein Hinabsehen auf die geliebte Erde. Dort die stürmische Schar der Tragiker, hier der beschauliche Verein der Mimen. Der bühnentreuen Schaulust des Katholiken steht der dramatische Nerv des Protestantismus entgegen: Der Mensch wird zerrissen vom Widerstreit zweier Notwendigkeiten, sein Schicksal und seine Persönlichkeit sind auf Gnade und Ungnade verstrickt; er kann nichts verzeihen, vergessen, verwandeln; ein So-und-nicht-anders bleibt sein Verhängnis. Der Held des Jesuitenstücks aber, selbst der Doktor Cenodoxus von Paris des Jakob Bidermann, dieses immer noch größten Ordensdramatikers, ist faustisch höchstens in präreformatorischem Geist ... Wir müssen vorerst diesen Gegensatz der religiösen Weltbilder, wie er im ganzen vor-romantischen Deutschland immer von Neuem klafft, in aller Tiefe zu durchschauen suchen; bei Gelegenheit der geistlichen Dichtung — im nächsten Kapitel — werden dann die Vertrags-, Vermischungs- und Verquickungsformen der beiderlei Geistigkeit hinzuzufügen sein, wie sie einerseits dank interkonfessionell-mystischer Welten-Schauung, anderseits dank spanisch-italienischer Ekstatik in solchem Bereich erstehen. Momente jenes religiösen Zwiespalts sind zwar in jüngerer Zeit von mannig-

Digitized by Google

fachen Ideologien ausgebeutet, bisweilen auch schon zum geistesgeschichtlichen Koordinatensystem verdichtet worden, indessen noch nirgends in das umfassende Kräftespiel der ästhetischen Entfaltungen einbezogen und nach Wechselwirkungen und Folgeerscheinungen zusammenhängend gewürdigt. Uns müssen diesmal Andeutungen genügen: Neben dem frommen Trutzgeist des knorrigen Gottesknechts flammt wilder und jäher, sowohl biegsamer als grausamer der schwertgegürtete Bekehrer- und Eroberersinn des Don Iñigo Lopez de Recalde, Kind jener alten Rittertugend, wie sie der unauslöschliche Moriskenkampf in Spanien bewahrt hat, geschwellt von aller schwärmerischen Tapferkeit, die uns aus jeder Zeile des ‚Amadis' entgegenweht. Einer mehr lehrerischen, in den Niederungen oft schulmeisterlichen Art tritt eine heldische, in unterer Schicht fanatische gegenüber. Dort Erziehung und Pflicht und Arbeit, Durchdringung des gesamten Lebenswerks als eines architektonischen Ganzen; hier Inspiration und Caritas und Grandezza, asketische Selbstbeherrschung zum Zweck der Nächsten-Beherrschung. Loyolas Gott ist Offenbarung vorgezogener Schau, durch inneres Licht und Bild menschliche Liebe weckend; der Gott Luthers teilt sich mehr in belehrendem Umgang mit, sein Wirken ist vornehmlich eine Erziehung des Menschengeschlechts: Jenem Wesen werden Eingebungen abgebeten, diesem Einsichten abgerungen. Der Herr der jesuitischen Heerschar fordert Verzicht und Hingabe, aber er läßt sich durch Reue und Buße versöhnen; zum Vater Huttens führt ein glaubensstarkes Leben ohne Beichte und Ablaß, aller Gehorsam ist unpersönlicher, nicht so sehr dem Familien- als dem Organisationsgeist geweiht, jeden sich Unterwerfenden nicht nur erleuchtend, sondern auch ermächtigend. Dort spricht das Göttliche in Gesichten und Gleichnissen, die Tugend ist Verleugnung und Enthaltung, gerade durch die Weltferne oft tiefste Umwälzungen zeitigend. In Luthers Bann soll kritisch bewährtes Zeugnis das reine Gotteswort herstellen; an Stelle des freiwilligen steht der peinlich begründete Gehorsam, die Pflicht vor dem Gesetz; auf solchen Grund baut sich die strenge Allverwaltung durch umfassende Über- und Unterordnung, deren zermalmende Macht freilich zuweilen auch an Kleines sich verliert und dann an Schwachem scheitert. Der Welt des Südens indes bleibt die Seele Fausts bis zu der Blutsvermischung mit dem Norden (am Ende des XVIII. Jahrhunderts) dunkel und fremd: Kasteiung und Aufopferung können den Widerstand des Fleischs treffen und so einen Selbststreit entzünden; ein im höchsten Sinn dramatischer, in letzten und autonomen Notwendigkeiten wurzelnder Konflikt tut sich nicht

Digitized by Google

auf. Vernichtungs- und Verwesungsanblicke können den Geist vom Dienst des Zeitlichen abziehen; was ihm verheißen wird, ist weniger ein Unbedingtes und Unendliches als vielmehr die ewige Dauer und der riesenhafte Umfang von Zuständen, die mit nur allzuirdischer Vorstellungskraft ausgemessen sind. Luther weist in Grenzenloses und eben nur im Wort zu Fassendes. Die barocke, in Sonderheit südlich-barocke Verbildlichung des Jenseits verlängert nur das Diesseits, indem sie sterblichste Einrichtungen: Gerichtssaal, Folterkammer, Festkonzert über den Tod hinaus fortpflanzt. Der Protestantismus nimmt den transzendentalen Standpunkt ein, der Katholizismus zum Teil einen dogmatischen, zum Teil einen ametaphysischen. Jener webt in abstrakten Formen, dieser hängt an konkreten. Die Reformation knüpft eine jenseitige Welt an die irdische, indem sie das Gebot des Paulinischen Glaubens und der gewissenhaften Selbstverantwortung über dieses Leben hinausragen läßt: Vermöge des Sittengesetzes entsteigt der Mensch der zeitlichen Beschränktheit und tritt in Fühlung mit dem Höheren, das mithin keine abgeschiedene Traum- und Wunderinsel darstellt, sondern die stete Wechselwirkung mit dem Diesseits wahrt. Die Gegenreformation folgt teils einem übernatürlichen Credo quia absurdum, teils einem in ästhetischer Hinsicht durchaus naturalistischen Weltbild: Alles ist nach dem Ebenbild des Menschen geschaffen. Himmel und Hölle, Lustgarten und Kerker sind die Metaphysik, raffiniertes Genießen oder äußerste Leibesqual der Scheideweg der Seele nach dem Tod. Die Rechtsanstalten der Belohnung und Strafe, mit allem sittlichen Pathos ausgestattet, dennoch rein irdisch ausgemalt, werden in alle Ewigkeit fortgesetzt. Mögen die Stimmungswerte auch ekstatisch bleiben, die Schauer des Unendlichen durchzucken zwar in magischen Blitzen das Nervensystem, läutern sich aber nicht zur gestalthaften Weite des Mythos. Die Einsamkeit des Grübelns, die Demut vor dem Sternenhimmel, der Zwist mit Geschick und Gewissen, das alles wird hier nur in konkreten Formen erlebt. Dem Protestantismus eignet in jedem Zug ein dramatisches Ethos[1]), dem Katholikentum — in der Prägung der Gegenreformation — ein ästhetisches schlechthin: Es neigt auf einer Seite zu allgemeiner musischer Aufgewühltheit, auf der anderen zu theatralischer Schaustellung; Jesuslyrik und Prunkspektakel bilden seine

[1]) Denkt man diese Morphologie wie immer zu Ende, dann erhellen hier unter historischem Gesichtswinkel die anderweitig aufzuweisenden transzendentalen Besonderheiten der dramatischen Kunstform, die dieser innerhalb jeder Ästhetik eine Sonderstellung beanspruchen.

Digitized by Google

künstlerische Hauptleistung. Es ist ergiebig nicht so sehr an Weltanschauung und kühnem Aspekt als an feiner Empfindsamkeit und seelischer Tiefsicht. Grell bauschen sich die schwarzen und die heiteren Möglichkeiten vor dem Wählenden. Geburt und Grab bieten schreiende Schlacht- und Prachtszenen auf, Symbole des zeugenden und mordenden, ohne Unterlaß wechselnden Vergänglichkeitsstroms. Nicht Körper und Geist geraten in letzten Zwiespalt; nur Schwelgerei und Abkehr, Fleisch und Fäulnis treten in tausend malerische Antithesen. Sublime Zartheit kosten, allem Lebendigen flüchtigste Schattungen ablocken, Erschautes und Ertastetes in immer neuen Variationen aufsteigen und abklingen lassen, immer wieder aus kirchlichen Bechern Rausch und Glanz und Festlichkeit trinken, das sind die schönsten künstlerischen Früchte solcher Religiosität. Der Norden hat die massige Theatralik zerstört und die wuchtige Tragik geschaffen: das Denkmal des germanischen Individualismus; alle Gipfelwerke auch der österreichischen Tragödie sind in nacheiferndem Wettstreit mit jener erwachsen — noch Grillparzers, des vielfältig barocken, dramatischer Kern ist ohne sie niemals zu begreifen. Der Süden, wie schon Lessing bezeugt, ist unerreicht im Lustspiel, im glitzernden Märchen und Schwank, wo Alltag an Zauber- und Feenland streift, im schillernden Gespinst der Lebensfäden jenseits von Wahrheit und Irrtum und Echtheit und Lüge; es gibt Shakespearisches, Shakespeare-Näheres als selbst im Sturm und Drang, in der österreichischen Komödie des XVIII. Jahrhunderts, bei Hafner und seinem Gefolg....

Wir haben nun die beiden Hemisphären deutschen Wesens scharf gegeneinander abgegrenzt, um die Hauptmerkmale des barocken Charakters in hellstes Licht zu setzen. Nirgends in unserer Literatur ist der Damm zwischen Süden und Norden so stark und breschenlos wie angesichts der unvermischten Volks- und Massenkunst des österreichisch-bayrischen Theaterfrühlings. Und nirgends vor der Allversöhnerin Romantik rücken die beiderlei Organismen in so innige Nachbarschaft wie in der religiösen Lyrik der Epoche. Wir versuchen in diesem und dem folgenden Kapitel die Amplitude und die Mittelachse solcher umfassenden Lebensschwingung in klarer Gesamtschau zu vergegenwärtigen; nie bloß verallgemeinernd, sondern Aug in Aug mit vielen Individualitäten, die typische Gestalt verkörpernd und die Urkraft, die irgendwie an allen Geistern formt, ohne natürlich entscheidend die letzte Prägung zu bestimmen. — Im Besonderen haben wir uns das Fundament für zwei Betrachtungen gelegt, eine kürzere und eine längere. Wir halten einmal Ausschau nach allem, was das nördliche Barock im öster-

Digitized by Google

reichischen XVII. Jahrhundert an Folgeerscheinungen zeitigt; diese knappe Sichtung nehmen wir voraus, den Eigenwuchs des Südens zunächst mittelbar, gleichsam lemmatisch, erweisend. Erst den folgenden zweiten Abschnitt widmen wir dem eigentümlich österreichischen Spektakel, teils jesuitischen, teils höfischen, teils städtischen Gusses.

Vorerst also das kürzere Thema: Österreich und das zeitgenössische Nordbarock! Die exklusiv-gelehrte Reform des Opitz zieht auch im Süden Kreise eines mehr unscheinbaren als unwirksamen Einflusses. Der Boden ist seit Längerem bereitet, seelisch und geschichtlich. Österreichs Dichtung ist immer und überall, wo sie dem Heimisch-Volkstümlichen sich entwindet, formstreng und allem Klassizismus hold, feindselig aller offenen und skizzenhaften Form: Ein schroffes Nebeneinander von reiner Stofflichkeit und straffer Fügung beherrscht hier namentlich das XVIII. Jahrhundert, aber auch noch die Folgezeit. So ist auch schon ein Menschenalter vor Opitz, inmitten eines Trümmer- und Scherbenhaufens, eine verhältnismäßig edle Blüte aufgegangen: In der Runde der Schallenberg, Fernberger von Eggenberg, Seegger von Dietach schlagen die Pulse künstlerischer Erneuerung. Solche österreichischen Adeligen, zugleich voll Stammestreue und hohen Stilgefühls, nehmen dann auch eifrigen Anteil an den Sprachgesellschaften. Das akademische Vereinswesen findet bei den Standesgenossen an der Donau Gunst und Folge, noch viel später stiftet es Gärung als Ferment des Rationalismus und Gottschedianismus. Zuerst werden die Fruchtbringenden nachgeahmt, dann noch viel rühriger die Nürnberger. Besonders Birken erfreut sich in Österreich eines weiten Gönner- und Liebhaberkreises[1]). Andererseits erscheint österreichische Literatur bei Nürnberger Verlegern. Köpfe wie Katharina Regina von Greiffenberg oder Wolfgang Helmhard von Hohberg wären ohne Opitzianer und Blumenhirten arm und stumm. Auch der märkische Kapuziner und Bekehrte Procopius von Templin und sein kleinerer Confrater vom Bodensee: Laurentius von Schnifis, ein Nachtreter Spees und Pegnesischen Schäfertreibens. blicken zu den nämlichen Sternen empor. Procopius, auch als Prediger verdient, bietet schon manches Seitenstück zu Balde, dessen süßen Stil er in die deutsche Sprache zu tragen versucht. In Baldes ungestümer Wucht und

[1]) Er steht in engem Verkehr mit der Greiffenberg, begleitet deren erste Schritte in die Öffentlichkeit und steht der als Protestantin Verfolgten weiterhin hilfreich bei. Im Besitz der Pegnesischen Gesellschaft befinden sich noch an 200 Briefe: H. Uhde-Bernays, ‚C. R. v. Greiffenberg', Berlin 1903, S. 6 und 22.

Digitized by Google

sehniger Beschwingtheit — halb Bernini, halb Tiepolo — stählern geschient und italienisch graziös, in Maß und Strophik unermeßlich reich, ist dann der edelste Charme des Jesuitenstils auch lyrisch eingekörpert. Sprößlinge uralter Klosterlateinpoesie sind der Dramatiker und Lyriker Simon Rettenbacher in Kremsmünster, auch Herold volkhaft-frischer Szenik, und der Epiker Virgilius Gleissenberger in Ossiach ... Die saftigsten Früchte bringt der barock-literarische Geist des Südens allerdings erst später hervor, zum großen Teil erst im XVIII. Jahrhundert; noch hier sind Ableger des, vielfach selbst vom Süden abhängigen, nördlichen Barock der Zesen-, Stieler-, Hofmannswaldau-Zeit. Das Bildbarock aber ist sich bereits seiner eigenen Spur bewußt, die gleich zu begleiten sein wird. Die edelste Wortkunst des abrollenden Jahrhunderts ist Schöpfung Abrahams a Sancta Clara, der vielleicht einzigen Dichterpersönlichkeit in seiner österreichischen und bayrischen Umwelt: des wuchtigsten Prosaikers seit Albertinus, dessen — freilich nicht immer literarische — Rede mit der Macht des Bildergepränges zu wetteifern wagt; in seiner harten Selbstzucht und gleichzeitig schmiegsamen Umgangsform, seiner ragenden Eigenbildung und natürlichen Gemeinverständlichkeit jesuitischer Art verwandt; durch unvergleichbare Eindringlichkeit des Worts, individueller als alle andern, an siegreichem Bekehrungswerk schaffend.

Schon die Rolle des Predigers als solche hat ein wohlgepflegtes Entwicklungsalter hinter sich, seit Canisius, der im Auftrag Ferdinands I. den großen Katechismus der Erneuerung aufstellt. Ihre engere Überlieferung reicht zurück zu den Satirikern und Polemikern der Gegenreformation: Melchior de Fabris und Johannes Nas, zur Gewaltnatur des Tiroler Dialektschriftstellers und Volkspredigers Georg Scherer. Auch der italienisch geborene und römisch erzogene, aber deutsch denkende und lehrende Hippolyt Guarinoni zählt zu den Vorgängern Abrahams. Verwandte Frömmigkeit, Beweglichkeit, Nachhaltigkeit erfüllt die in den Donaulanden ebenso wie am Rhein verbreiteten Schriften des Paters Martin von Cochem.

Auch in Abraham a Sancta Clara lebt das Kernigste des XVI. Jahrhunderts[1]), wie in Grimmelshausen, wie in Scheffler. Er ist lehrhaft aus Temperament, vernünftig aus Vitalität, gläubig aus dargelebtem Ethos. Persönlichkeitsbewußt und stets gewillt, andere zu persönlicher Lebensform

[1]) Eine Reihe konkreter Bezüge sammelt Hans Schulz, ‚Studien zu Abraham a Sancta Clara', Freiburg 1910.

Digitized by Google

zu erziehen, steht er jenseits der gesellschaftlichen Klassen und seelischen Schichten der Epoche. Renaissance-, Reformations- und Barockzüge vermählen sich in einem Wesen, dessen Können und Haben ebenso schillernd und wandelbar ist wie sein Müssen und Sein beständig und einfach. Es ist die eigentümliche, fast jesuitische Grundkraft des Manns, „to think with the learned and speak with the vulgar" (wie Berkeley sagt), der höchsten Bildung handgreifliches Bild und einprägsames Gleichnis zu verleihen, ohne die Dinge zu vergröbern oder sich selbst herabzulassen. Alles Hofleben ist ihm verdächtig, alles Volksleben vertraut, der Bauernstand besonders lieb; er macht sich oft geradezu zum Anwalt der Regierten gegen das tückische Kabinettsystem des Machiavellismus, der eben in den Nachwehen des großen Kriegs Europa peinvoll knebelt. Eifernd und verstehend zugleich, sein weites Wissen durchaus praktisch nutzend, von den antikischen Quisquilien bis zu den naturgeschichtlichen Mirabilien; Volksbildner reinsten Schlags und doch unendlich mehr als ein solcher; wie Grimmelshausen das Gewirr des Aberglaubens und der Zettelweisheit durch Selbstbildung und Gottanschauung unermeßbar überfliegt, ebenso hoch entsteigt die reich geschulte, schulerhabene Seele Abrahams dem Lehr- und Tatberuf. Er selbst ist mehr als alle seine Talente... Der Stock seiner Predigten bleibt die Bibel; an ihr erläutert er die Urformen des Gemeinde- und Familienlebens, die einfachen Rechtsverhältnisse des Tags, bei denen seine Satire mit Lutherischer Einfalt und Bedächtigkeit verweilt. Murnerscher Eifererzank, Brantsche Narrenschau, Gengenbachsche Kritik aller Stände, Fischartsche Ehedidaktik, Wickramsche Haus- und Kinderpoesie sind hier in blühendem Wuchs vereint; überhaupt greift er gern auf jene Motive zurück, die der Formenerneuerung fremd geblieben sind, aus verwandtem Geist wie der Dichter des ‚Simplizissimus'. Was an jüngerem Stoff hinzutritt, ist das Rüstzeug des Augustiners und des süddeutschen Zeit- und Streitgenossen der Gegenreformation: all das Leuchtende, Reizende, Sprühende, gegenüber kleinlichen Schuppschen Pedantereien von überlegener Menschen- und Lebenskenntnis Gesättigte seiner Reden, die alle Lockungen, Befeuerungen, Blendungen heraufbeschwören, witzige Wortspiele, spaßhafte Gleichnisse, humorvolle Anekdoten, auch fauchende Drohungen, Grabes- und Unendlichkeitsschauer, alle Ekel des Alters, alle Donner des Weltgerichts, alle Scheußlichkeiten des Höllenpfuhls. Trotz eigenwüchsiger Einzigkeit einer exklusiven Bildung und Artung ein Lehrer auf offenem Markt, in jedem Augenblick vom Getümmel umbrandet, ohne Muße, sehnend nach Unendlichem

Digitized by Google

zu blicken, andauernd auf die Stärke seiner Fäuste und Ellenbogen angewiesen. Handeln nicht Schauen ist sein Amt. In allen heiligen und heidnischen Schriften fesselt ihn überall das Sinnliche, und dieses kleidet er in uferlose Einfalls-, Vergleichs-, Antithesenfülle, weit spielerischer als Grimmelshausen, der Geschautes grotesk umschreibt und Geträumtes eckig umreißt. Abrahams liebste Bildgebung ist Verpersönlichung, die buntesten Verhältnisse von Dingen und Begriffen unfehlbar ins Gleichnis bannend. Im ‚Geistlichen Kramer-Laden' spricht er zum Beispiel vom Papier: „Mein Papier, wer sind, bekenne es recht, deine Eltern gewest? Mein Vater, sagt es, war ein Lumpen, meine Mutter ein Fetzen" .... Die Stöße und Paraden voll jesuitischer Rhetorik, noch mehr den Wort- und Witzreichtum dieses Munds bewundert noch Jean Paul. Lexikalische Forschung hat eine Menge von Wörtern und Wendungen jüngerer Schriftsteller, darunter viele der Klassiker, an seine Vaterschaft geknüpft[1]). Abraham ist innerhalb alles Barock der fruchtbarste Manierist der Gleichnisrede im unliterarischen, gesprochenen Wort; auch leistet er unter freiem Himmel mutatis mutandis Ähnliches wie Zesen in der papierenen Welt. Ein Gryphisch-Guarinonisches Merkmal ist höchstens seine Neigung zum Verneinenden und Räsonnierenden; was aber bei Rachel und Rist ein mürrisches Schmälen bleibt, entspringt bei ihm, der trotz allem Temperament eigentlich nie gehässig wird, einem viel tieferen Bedürfnis nach analytischer Zerfaserung, seelischer und gesellschaftlicher Anatomie, einer ein wenig sophistischen Vorliebe für den immer regen Trieb nach Reinheit und Wahrhaftigkeit. Dieser zum Teil dämonische, zum Teil graziöse Zug ist auch in der markigen Schwabennatur nicht gänzlich untergegangen. Er umgibt den Vielseitigen mit einem fast ‚curiösen' Doppelschein von Reizsamkeit und Artistik, der von dieser kritischen und doch naiven, asketischen und dennoch künstlerischen Persönlichkeit nicht abzulösen ist, der den Schöpfer eines unliterarischen Wortbarock als Geist- und Weggefährten der Wiener Jesuiten und Theaterdichter zeichnet... Abrahams drastische, gesund ins Tägliche schweifende, im Lachen ködernde Art triumphiert in der heimischen Seelsorge über das steife Pathos der gelehrten Theologenpraxis. Witz, Laune, Unterhaltsamkeit beherrscht in den nächsten Jahrzehnten die bayrischen und österreichischen Kanzeln. Die Hauptkraft der katholischen Tendenz geht freilich von anderen Wirkungen aus; wir würdigen diese im folgenden Abschnitt.

[1]) Vgl. auch P. Strigl, Z D Wortforschung VIII, 206 ff.

Digitized by Google

2. ÖSTERREICH UND DAS BAROCK

Das bodenständige Barock des Südens steht als Bild- und Kaiser-Barock gegen das nördliche Wort- und Bürger-Barock. Der Frühling dieser Kunst umfaßt ungefähr ein Jahrhundert, bis zur Thronbesteigung Maria Theresias. Drei Herrscher sind seine Symbole: Leopold I., Josef I., Karl VI. Leopold ruft die Jesuiten in die breiteste Öffentlichkeit und schafft ihrer Dramatik den mächtigsten Wirkungskreis. Drei Generationen lang[1]) hatte die Brüderschaft, zuerst in den Rheinlanden und dann in Bayern, in der Schule und im Freien Szenenbeherrschung erworben, seit 1620 besitzt sie eine eigene Bühne, seit ungefähr 1650 ein Übungstheater, bereits seit den 40er Jahren beginnt sie das Ordensgeheg zu verlassen und Aristokratie und Plebs der Kaiserstadt zu einer Zuschauermasse zu schmelzen; später, in Josefs Tagen, gerät das strotzende Wachstum des Prunkschauspiels ins Stocken, und unter dem älteren Karl beginnt es allmählich teils wieder nach der Schule hin abzubröckeln, teils der klassizistischen Schablone der französischen Tragödie anheimzufallen; die neu entbundenen Energien aber streiten unter anderer Ägide fort... Die Blüte entfaltet sich also unter dem Szepter des Jesuitenzöglings Leopold, aus dessen freigebiger Hand die Mittel zu den großartigen Schaustellungen fließen, die in den berufenen Monstren der 60er Jahre den ersten Gipfel erklimmen. Die Jesuiten treten in die Dienste kaiserlicher Politik. Ihre Kunst ist füglich nicht Selbstzweck, vielmehr Suggestionswerkzeug. Alles zielt nach dem Ruhm des Hauses Habsburg und dem Sieg der Gegenreformation, zur höheren Ehre Gottes und dessen, der von Gottes Gnaden die Krone trägt. Nicht eine Seele soll eingekörpert, nur eine Tendenz verfochten werden. Musik und Tanz und Festgepräng vermählen sich zu unerhörtem Aufwand. Olympische Einfalt und attisches Maß weicht dem Wilden und Wuchtigen. An Stelle des Symbolischen, das edel und einfach Unendliches in der schönen Gestalt verleibt, erscheint das Allegorische, in überschwenglich prunkendem Gewand, die Massen zu beeindrucken und fortzureißen. Auf solche Demagogie verstehen sich die Jesuiten wie nirgends

[1]) Gemäß der einleuchtenden Ordnung Willi Flemmings (‚Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge', Berlin 1923), der das Jesuitentheater von 1555 bis 1773 in 7 (geistesgeschichtliche) Epochen gliedert. Die 4. (1648—1680) ist die Wiener Akme unter Avancinus, die 5. reicht etwan bis Josefs I. Tod, die 6. bis zum Regierungsantritt Maria Theresias. Den Werdegang vom geistlichen Schauspiel zum barocken Theater verfolgt Flemming an einer Reihe aufschlußreicher Typen.

Digitized by Google

ein Statthalter Lutherischen Bekenntnisses. Die Art, wie Bildungsmenschen hier dem Volk sich mitteilen, bleibt ein noch heute bewunderungswürdiges Stück praktischer Psychologie. Die Fratres sind ja überwiegend ungemein unterrichtete Köpfe, fanatisch und zäh, meist gar nicht gütig; asketisch und rigoros verkehren sie mit sich selbst — doch wie sie Selbstverleugnung lehren, das ist großartige Diplomatie. So hart ihr Kern, so schmiegsam ist ihre Form: Zuckerbrot in einer Hand, Peitsche in der anderen. Wie lebhaft bleibt sich in den Schriften des Loyola die Disziplin der jesuitischen Erziehung ihrer Nutzanwendung bewußt! Und dieses nicht im Sinn des Glaubens, daß die Befolgung des Sittengesetzes zum Seelenheil führen müsse — das ist der Anker des ganz unpsychologischen und trotz aller sozialen und politischen Reflexion tief weltfremden Protestantismus —, vielmehr aus der Einsicht, daß die so gewonnene Psychoathletik und Nervengymnastik dem Menschen die Überlegenheit über andere geben muß. Elemente der Hofphilosophie der Renaissance erfahren verstärkte christliche Prägung. Ritterkodex und Kirchentugend gatten sich zur ‚politica cristiana', der Wissenschaft des spanischen ‚cristian sabio'. Die Seelenlehre des Ignatius, voll Vorliebe für katechismenartige Zusammenfassung, wahrt einen durchaus typisierenden, uniformierenden Charakter, nicht das Schicksalhaft-Unvergleichbare zu lesen bedacht wie mystische Geister, sondern die Köpfe zu beherrschen wie Huarte oder Possevini. Das ist die Bedeutung seiner ewigen „Regeln, in gewisser Weise die verschiedenen Regungen zu spüren und zu erkennen, die in der Seele geweckt werden: die guten, daß sie aufgenommen, die schlechten, daß sie zurückgewiesen werden". Der Erfolg allerdings spricht restlos für ihn, wie überhaupt im tätigen Leben die subsumierende Psychologie vor der individualisierenden vielfach den Vorrang behält. Auch die Formen der jesuitischen Kunst sind glatter und geschlossener als irgendwelche nördlichen, allerdings gleichzeitig minder organisch: Maske, Gebärde, Aufmachung. Meist wird behutsam an Bestehendes angeknüpft[1]), dann alles Ersprießliche von überallher herangewälzt. Vielseitiger und nachsichtiger als irgend ein nördlicher Regelgeber sind auch die theoretischen Generale des Ordens, von Pontanus bis Masen. Schon im ‚Euripus' des Löweners Levinus Brechtanus vermischt sich Christliches mit Antik-Heidnischem. Es ist eine vollkommen internationale Kunst, die von Söhnen aller abendländischen Völker zur Vereinheitlichung eines Chaos von Nationen

[1]) Beispiele bei A. Köster, Euph. XXIV, 497 f.

Digitized by Google

unter dem Oberbefehl des Kaisertums und der Kirche in Szene gesetzt wird. Da wirken — neben dem unerreichten Dreigestirn: Bidermann (dem Dramatiker), Balde (dem Hymniker), Avancinus (dem Circus-Strategen) — als Quellen und Muster vor allen der Italiener Bencius und der Spanier Crucius, die Franzosen Caussinus, Petavius, Cellotius, der Engländer Josef Simon. Ihnen verbünden sich die aus Italien eingewanderten Maler und Musiker, Regisseure und Baumeister: Andrea del Pozzo, der Kolorist der perspektivischen Prospekte, die ‚Theatral-Architekten' Giovanni und Ludovico Burnacini und die Galli-Bibiena; dann die Tanz- und Figurenmeister Petrus de la Motta und Anton Verlet, die Kapellmeister Conti und Caldara, die Fest-Librettisten Amalteo und Minato, Pariati und Sbarra, die Komponisten Bertali und Cesti und Draghi und ihre weniger berühmten Genossen. Die Jesuiten, außerhalb des Rheinlands vorerst in Bayern heimisch: in München, Ingolstadt, Dillingen, finden also — unter den angeführten Umständen — in Österreich: in Wien, Graz, Innsbruck das Zentrum ihrer Tätigkeit. Verwandte Darbietungen glücken den Benediktinern in Salzburg, die noch im XVIII. Jahrhundert an der Spitze bleiben, etwas später, mehr im schlichteren Singspielstil, den Piaristen. Bestandstücke solcher barocken Gliederung und Ausstattung übernehmen dann auch die Volksschauspiele des Alpenlands: in Sterzing und Hall, in Telfs und Schwaz, in Thaur, Pradl und Imst; auch sie verquicken mittelalterliches Panorama, Mysterium und Rappresentazione, mit Renaissancemotiven und dekorativer Häufung malerischer, mimischer, musikalischer Reize zum Stil eines dramatischen Universalkunstwerks, das auf Schritt und Tritt jesuitisches Vorbild verrät...

Wir wollen die folgende Charakteristik nicht bloß dem öffentlichen Werk der Jesuiten widmen, vielmehr dem Typ des großen Prunkzenakels überhaupt, teils Trionfo, teils Oper, teils Ballett, wie er dank der Zusammenwirkung von Hof und Orden und Stadt in Leopolds I. Zeit in Reife tritt; an jenen Typ also, der in den Farben- und Figurenwundern von Avancinis ‚Pietas victrix' oder Sbarras ‚Pomo d'oro' oder Minatos ‚Monarchia latina trionfante' am stolzesten verwirklicht wird, schon jenseits der dramatischen Spannungen eines Bidermann und der lyrischen Zerwühltheit eines Balde. Donnernde Rhetorik und üppige Mythologik, mit Senecas Dialektik vorgetragen, erfüllt bereits das Schuldrama der Jesuiten. Nun werden solche Eindrücke gewissermaßen additiv zu vervielfältigen versucht. Überall prangen die imperialistischen Embleme der Weltmonarchie: Atlanten mit der Weltkugel, Huldigungsboten aller Landschaften und Lebensreiche, Haus-

Digitized by Google

götter und Herrschermusen in pomphaften Aufzügen. Diese Allegorien sind hier wie in allem Barock nach bestimmten Rezepten zubereitet; die reichste Fundgrube sind Jakob Masens Corpora[1]); immer wieder begeben sich hier katholische Motive in antike Konventionen ... Die Szene ist mehr auf die malerische Gesamtschau gegründet als auf die Mimik des Schauspielers als Einzelnen. Die Symmetrie der Gruppierung ist alles. Musik und Tanz nehmen die Führung, stumme Reigen und pantomimische Einschübe fehlen selten. Im geschlossenen Raum tun sich kostbare Atria und Cubicula auf, vor allem der goldstrotzende Thronsaal, daneben Kerker und Magiergrotten, Tempel und Heiligtümer jeder Art. Vornehmlich dem Circus vorbehalten sind Höllenrachen mit Dampfknäueln und Feuermeeren, Wildnis und Brandung, peinlich gegliederte arkadische ‚Silveta'. Natürliche Bäume und Pflanzen bevölkern die Szene, häufig Gerätschaften zu allen kultischen und militärischen Verrichtungen. Das so Geordnete wird nun noch durch besondere Effekte aufgehöht: Da gibt es künstliche Beleuchtungen und Feuerwerke, Fackeltänze und strahlende Wolken, Kometen und Gewitter, Wände mit glühenden Wappen und Inschriften, Spiegelungen mittels der Laterna magica; Träume und Visionen und Erinnerungen ziehen leibhaft auf, besondere Maschinerien ermöglichen zauberhaftes Erscheinen, Verschwinden, Verwandeln. Mit riesenhaftem Apparat werden gesuchte Kronwirkungen aufgesetzt, wie in der ‚Pietas victrix' der Sturz des Phaëton oder der apokalyptische Kampf der Frömmigkeit und Gottseligkeit, auf Adlern und Drachen reitend, gegen allegorische Ungeheuer; in allen Zusammenhängen Schlacht und Sturz, Schwebe und Flug, verborgene Chöre, Triumphe zu Wasser und zu Land und in der Luft, erschreckliche Kriech- und Flugtiere, Elefanten und Löwen, Riesenschlangen und tropische Vogelschwärme; Tierlaute und Vogelstimmen werden kunstgerecht nachgeahmt. In jüngerer Zeit vermehren sich auch die blutigen Greuel, von Pontanus noch hinter die Szene verwiesen, von Possevinus schlechterdings als Hauptmotiv alles dramatischen Spektakels anerkannt und auch von Masen begünstigt; Folter und Mord erscheint nun auf offener Bühne ... In solcher Zurüstung werden die Stoffe und Formen aller Zeiten zusammengerafft; diese Theatergarderobe erreicht

[1]) Aus dieser Quelle schöpft noch Franz Lang, dessen Schauspielerschule ‚De actione scenica' als Anhang einen alphabetischen Katalog der ‚Imagines, symbola et insignia' aufführt: Anweisungen zu bühnenhafter Kostümierung von verschiedenen Abstrakta — ein Gegenstück zum III. Teil des Harsdörfferschen ‚Trichters', der Ähnliches zu dichterischem Gebrauch schlechthin zusammenstellt. Vgl. N. Scheid, Euph. VIII, 66 f.

Digitized by Google

und überholt die ungeheueren Speicher der spätbarocken Belletristik. Auch die österreichische Opera buffa, in der sich vielfach einheimische Hanswurst-Überlieferung bis tief ins XVIII. Jahrhundert fortpflanzt, ebenso das ihr zugeordnete Lustspiel, ist überall ausländisch gesprenkelt, selbständig eigentlich nur in parodischen Spiegelungen und schälkischen Seitensprüngen: Plautus, Gherardi, Holberg sind immer zur Hand, Regnard, Dancourt, Dufresny ebenso gegenwärtig wie Molière, französische und italienische Theatersammlungen werden unbesorgt geplündert. Von hier aus stellen sich dann wieder Züge eines Wortbarock ein. Schon Apostolo Zeno, der manche Anleihe bei klassizistischen Franzosen aufnimmt, gibt dem Libretto literarisches Gepräg. Unter Karl VI. geht das Gesamtkunstwerk bereits in die Oper ein, in deren Strom es weitertreibt, im Drama taucht Pariser Anregung auf, und das Realistische fällt der Bühne Stranitzkys anheim. So erliegt nach Leopold der Organismus des Südbarock einer Differenzierung und Zersetzung. Noch unter Josef ringt eine neue Etappe sich los: der Volksstückstil neben, vorerst noch niemals gegen den imperatorischen. Stranitzky zieht am Kärntnertor ein, und mit ihm der Hanswurst, die erst von ihm zu höherem Dasein geweckte Charaktermaske, ein König des Stegreiftheaters. Der Schauspieler ist Darsteller seiner selbst, nicht ‚Mime', Dolmetsch einer Rolle. Echt südlich wird hier das Schauspielen zur Lebensform, unmittelbarer Ausdruck eines musik- und phantasiebeflügelten Theatertemperaments — das niemals zu verwechseln ist mit dramatischem Ethos. Solche Welt lebt wahrlich in Bildern und Tönen, beinah im Sinn des Hamannschen Urzustands: Das Wort ist nie ein Höheres, in dieser Zeit häufig ein Niedrigeres. Denn wo das Wort die letzten Werte trägt, ist Schauspielkunst nicht wesenhaft, nur eine untere Abart des Lehrer- und Rednertums. Dem Stammgast vom Kärntnertor aber, dem die Schaubühne alles andere ist als moralische Anstalt, bleibt jene der Nerv des Theaters. Stranitzky und seine Schüler — Prehauser, Kurz-Bernardon — sind die Begründer und Vertreter der neuen Lokalposse, der sogenannten ‚Kreuzerkomödie' des XVIII. Jahrhunderts, die zur Gänze von solchen Einzelpersönlichkeiten getragen wird. Stranitzky, der selbst noch eine bombastisch-bluttriefende, ihre Gattung immerhin überragende, Haupt- und Staatsaktion geschrieben hat: das Märtyrerstück ‚Johann von Nepomuk', stellt der massigen Feierlichkeit des höfischen Szenakels einen nun nicht bloß in der Wirkung, sondern auch in der Ausstattung, Motivik, Vorführung volkstümlichen Typ zur Seite. Von hier aus breitet sich ein neuer Realismus aus, der

Digitized by Google

dem Prunkspiel nicht gehässig noch neidisch ist, und anderseits von diesem friedfertig aufgenommen wird. Tägliches sickert in das imperiale Drama und ins Ordensstück, unverblümte Gespräche und drastische Vorgänge werden vorerst in Zwischenszenen aufgestapelt; hier zuerst taucht die deutsche Sprache auf, auch deutsche Couplets werden bereits in steife allegorische ‚Occupationes honoris et virtutis' eingeschoben[1]). Treppenwitz und Fastnachtsulk vermengen sich melodramatischen Ramiro- und Hirlandatönen, Historisches und Märchenhaftes, Lokales und Weltgeschichtliches lösen einander ab. Diese Nachbarschaft von Staatspomp und Kreuzerkomödie, breit-volksmäßigem und hoch-opernhaftem Stil, begünstigt die österreichische Neigung zur Parodie, zuweilen eine fast groteske Komik, wie erstmals bei dem zugereisten Schlesier J. B. Adolf. Der Realismus der Gasse und die Konvention des Adels gedeihen in glücklicher Eintracht; der Hof hat sein Ergötzen an dem Markt, der Kleinbürger nimmt teil an Hofsitten und Hoffesten ...

Im Zeitalter des Prinzen Eugen beginnt der erste Einzug französischer Sprache und Sitte und Form in die Wiener Gesellschaft. Im Haus dieses Feldherrn begegnen sich die angesehensten Gelehrten Europas; glänzende Paraden wechseln mit ernsten Diskussionen. Französischer Klassizismus wird Nebenbuhler des Barocken, erfolgreich freilich nur in sozialem Belang: Während nämlich hier die Etikette des spätesten Raub- und Sonnenkönigs den Hof und die Regierung alsbald bis ins Mark beherrscht und in Verwaltung, Heerwesen und Politik die allbekannten Neuerungen zeitigt, ist die ästhetische Theorie dieses Geists für den österreichischen Barockmenschen zunächst viel zu saft- und schwunglos, um mächtig in die künstlerische Entfaltung als solche einzugreifen. Noch fast ein Menschenalter lang blühen die Überlieferungen des Leopoldinischen Imperialismus und Zentralismus fort, wenn auch schon unter Karl VI. gedämpft und vermischt. Nach diesem letzten Barockmonarchen erlischt das schwüle Fanal des versinkenden Kaiserschauspiels.

Die Epoche Maria Theresias, die nächste Phase jener Rezeption, führt dann eine umfassendere künstlerische Neuordnung herauf. Der Rationalismus der Aufklärung dringt jetzt in alle Poren des geschwächten Staatskörpers und bindet Kräfte, die bis dahin ungeteilt dem Bodenständigen gehört hatten. Unerhörte realpolitische Probleme umdräuen die von allen

[1]) Vgl. A. Weilen in der ‚Geschichte der Stadt Wien', Bd. VI, 362 ff.

Digitized by Google

Seiten in ihrem Erbbesitz gefährdete Kaiserin. Der Glanz des Throns blendet nicht mehr mit religiöser Unbedingtheit; er muß aufs Neue legitimiert und argumentiert werden, sein Wesen ist nicht länger ein Mythos, nur ein juristisches Kapitel. Das vaste despotische Barockgebäude der Stände und Rechte gerät ins Wanken, und behauptet sich erst im straffen Gefüg aufklärerischer Organisation. Dieser Rationalismus unter Maria Theresia und Josef II. setzt auch die österreichische Literatur in innigere, lang vermißte, Fühlung mit der nördlichen. Doch eben dieser Fremdeinfluß hat das Einheimische zwar weder ausgerottet noch erstickt, wohl aber durch Wesensfremdes beschränkt; er hat in Sonderheit eine gesellschaftliche und stilistische Kluft zwischen Gebildet und Ungebildet, Städtisch und Vorstädtisch aufgerissen, die seither oft kunstvoll verschleiert, nie wieder gänzlich überbrückt worden ist... Aufklärung ist eine Kultur ohne Traditionen und Formen. Ein jeder sucht Erfahrungen und Inhalte, alles beruht auf eigener Beobachtung und selbständiger Kritik. Historisches wird nicht als wilder Mythos hingenommen, sondern belegt und zerpflückt. Nicht Eingebung und Offenbarung ist dem Lutheraner seine Bibel, vielmehr pragmatische Aufzeichnung, die genauester Prüfung bedarf. Naturerkenntnis, Volkserziehung, Schulwissen, diese Werkzeuge steigen im Wert... Der Theresianische Rationalismus ist überwiegend eine offizielle Einrichtung, nicht Volkswille, sondern Verwaltungsbedürfnis. Er wird denn auch vorzüglich durch die Schule verbreitet, durch Felbigers Reform der Elementarbildung, durch den Denis-Marxschen neuen Mittelschullehrplan, durch die Bemühungen namentlich der Benediktiner um den Sprachunterricht. Nicht anders ist Sonnenfels, der Hauptapostel des Gottschedianismus, den er nachmals mit Lessingschen Lehren modernisiert hat, wohl der erste offiziöse Staatsliterat, wie er seither dem österreichischen Literaturbild nicht entschwindet. Auch die Freimaurer bewähren sich im Grund als Schrittmacher des Vernünftigen. Und bieder in Gottscheds Geist versuchen die nunmehr heraustretenden Zeitschriften rationelle Erziehung und Gesittung zu fördern, Klemm in seiner ‚Welt' und seinem ‚Österreichischen Patrioten', Sonnenfels — Freund Nicolais und Parteigänger Weisses und Riedels und Klotzens — in seinem ‚Vertrauten' und seinem ‚Mann ohne Vorurteil'... Das alles ist barock-feindliche Geistigkeit. Bezeichnend ist ein Erlaß vom 11. 2. 1752, der die Stegreifkomödie verbietet: Das Übergewicht des Bilds weicht der Vormacht des Worts. Wort gegen Bild, das ist auch der Kern der Bühnenerneuerung des Grafen Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg:

Digitized by Google

Auch in diesem teils französisch, teils Lessingisch gestrafften Theater, das nachmals in Lessingschülern wie Ayrenhoff, Steigentesch, Christian Gottlob Stephanie zugkräftige Hausdichter gewinnt — auch der fruchtbare Heufeld gehört vorübergehend hierher — drängt das Gesprochene alles Gebärdete weit in den Hintergrund. Und ein Gleiches erstrebt die Glucksche Reform, die Bändigung der barocken Oper zum klassizistischen Musikdrama: Hier sollen noch die Töne Diener des Worts sein! Der Vormarsch des Rationalismus, der nach Sonnenfels und Kaunitz von Gebler befehligt wird, erkämpft in der Gründung des Burgtheaters einen entscheidenden Sieg: Das ‚K. k. Hof- und Nationaltheater' ist ein Bollwerk des Worts gegen das Bild, den Stegreif, das Ballett, den Festzug, das Singspiel. Freilich, man spielt zuerst vor leeren Bänken, während das Kärntnertor-Theater überfüllt bleibt; allmählich gelingt es indes, dank reicher Unterstützung der Regierung, die besten deutschen Schauspieler hier zu vereinigen, und das verbürgt den praktischen Erfolg. So stehen sich nunmehr zwei Schichten und zwei Stile gegenüber: Burgtheater und Kärtnertor. Diese Doppelheit wird dann noch tiefer aufgerissen durch die Gründungen der 80er Jahre, die ‚privilegierten Vorstadttheater'. Literarisches und Improvisatorisches treten in immer schrofferer Prägung auseinander, trotz mehreren verbindenden Strängen[1]). Man kann bereits den vielberufenen Hans-Wurst-Streit als erstes Zeichen solches Scheidungsvorgangs ansehen... Auch diese rationalistische Woge entwurzelt also keineswegs das Angestammte, indessen sie verwickelt es in Widerspruch und Zwiespalt. Das Köstlichste quillt nach wie vor aus der eigenen Scholle. Am hellsten bezeugt dies Philipp Hafner: Theaterblut als Schauspielerblut, kein Tragiker des Ewig-Männlichen, sonniges Kind des Südens und Komödienschöpfer im Gefolg Goldonis und Gherardis, Holbergs und Molières; der Meister der Posse, doch frei von satirischer Galle etwan in Lenzens karikistischer Manier; im Parodieren liebkosend: also mit Rokoko-Anflug, hierin der Bruder des Kurz-Bernardon, in dessen Lyrik südliches Barock und Rokoko am holdesten sich paaren; Mozartsche Fiorituren singt sein Blut, dem Himmel Shakespeares ragt er näher als irgend ein nördlicher Zeitgenosse... Nach diesen lächelnd-erhabenen Geistern, die aus

[1]) Am Kärntnertor werden selbst Klassiker gespielt (und zubereitet), besonders der vom Burgtheater vorerst ausgestoßene Schiller. Je französisch-klassizistischer die Burg sich abschließt, desto reicherer Vorrat verbleibt der Vorstadt; zu ihrem Gebot steht fast die gesamte Weltliteratur, einschließlich Shakespeares; namentlich italienische und spanische Formen werden auf volkstümliche Inhalte gepfropft.

Digitized by Google

mythischer Tiefe schöpfen und eine immer noch unvergleichbare Einheit von volkhafter Überlieferung, persönlicher Bildung und wesensverwandter Resonanz in Gebilde von lauterster Reinheit und Rasse des Wuchses bannen, triumphiert das angedeutete Nebeneinander der 80er Jahre. Die Rokoko-Melancholie der Feerien und Zauberstücke beruht bereits auf solchem friedsamen, beschaulichen, nachbarlichen Verein von Klassizistischem und Possenhaftem, Verständigem und Phantastischem, Lokalem und Romanischem — wie es im Übrigen das Wiener Literaturleben bis auf den heutigen Tag kennzeichnet. Und das synthetische Titanenwerk der Folgezeit erweist, daß die beiderlei Wesenheiten zwar alle Grade von Zusammen- und Wechselwirkung zulassen, nicht aber jene letzte sinnlich-sittliche Einswerdung, die das ewige Ziel aller wahren Klassik ist: Grillparzer, der mit allen Fasern nach dem Plotinischen Punkt ringt, wo Form und Gehalt Eines werden, Raimund, der aus dem Volkstum zur höchsten Kunstform klimmt, Nestroy, der aus subtilster Bildung jeden Instinkt des Volks durchschaut, keiner von ihnen hat den Weg zur großen Harmonie bis ans Ende zu schreiten vermocht ... Österreich ist vom Rationalismus unmittelbar zum Klassizismus geschwenkt: Ayrenhoff und den Seinen folgt Collin und sein Troß. Ebenso unvermittelt ist es vom Rokoko zur Romantik übergegangen, die hier allerdings keinen Kampf aller gegen alle um Lebensform und Weltaspekt bedeutet, nur eine ungeheuere Aufspeicherung von Techniken, Tönungen, Formen. Österreich entbehrt des Sturms und Drangs. Das ist ein innerster Unterschied zwischen nördlicher und südlicher Literatur, und überhaupt ein letzter Wesenszug der südlichen Seele, ihres Reichtums und ihrer Not. Das Österreichische bleibt auf der einen Seite zutiefst dem Volksgeist verbunden, hier ist der Stamm seiner Kunst. Im Übrigen aber erträgt es nur die strenge, geschlossene Form. Der Sturm und Drang mangelt ihm und zugleich das Zerklüftete und Unbestimmte der offenen Form, das gewollt oder ungewollt Skizzenhafte, alles Vag-Organische und nach Unendlichem Weisende. Solches wird hier als Unform, Unkunst, Unschönheit verabscheut. Man entsinne sich nur, wie ungebärdig zum Beispiel noch Grillparzers Formgefühl gegen das Altdeutsche sich empört, dumpfer und heftiger als Goethe es lange Zeit tat. Der Norden, auf Wesen und Wahrhaftigkeit gerichtet, sucht seinem Gehalt den individuellsten Ausdruck. Der Süden lebt, baut, spielt in geschlossenen, schmückenden, scheinhaften Formen. Fertig aufnehmen und fertig zurückgeben ist Stoffwechsel und Wachstum dieses Körpers, nicht Zergrübeln und Verwickeln und Steigern und dadurch der echten Besitzergreifung vielleicht

Digitized by Google

noch ferner rücken. Und darum fehlt der österreichischen Literatur der heiße Jugendwahn des Sturms und Drangs. Man versucht sich in Hunderterlei, aber man wütet nicht berserkerlich wie die Jünglinge in Straßburg und Göttingen und Düsseldorf und wohl auch einst in Stratford am Avon; man ist früher vollendet, konfliktloser und undramatischer. Österreich ist verhältnismäßig arm an innerer Entwicklung: Es ist infolgedessen da, wo naive Rezeption auf dem Spiel stand, dem Norden immer weit zuvorgekommen: im Barock und im Rokoko, in der Spätromantik, im Impressionismus um 1900. Es mußte zurückbleiben, wo rasche Wesensmetamorphosen nottaten, wie gerade im Zeitraum des Sturms und Drangs, auch in den Tagen der Klassik ... Lassen wir diese weite Überschau in den Zusammenklang der beiden großen Typen münden! Im Norden Tragik und Ironie, im Süden Melancholie und Komik. Dort Karikatur und Satire, hier Lachen und Spott. Der Norden widerlegt Meinungen und bestreitet Grundsätze, der Süden höhnt Einfälle und offenbart in Einzelheiten, spielend und scherzend, oft eine schlechthin paradoxe Überlegenheit. Dem Norden erfüllt sich der Sinn des Lebens dadurch, daß Endliches und Zeitliches an Zeitloses und Überpersönliches hingegeben wird. Dem Süden blüht er üppig aus allem Besonderen entgegen, er liegt im Unvergleichbaren und Einmaligen ... Wir dürfen uns hier im Glauben gefestigt fühlen, daß das Volk, das in breiten und tiefen Entfaltungen so ungeheuere Gegensätze und Extreme birgt — Hölderlin neben Hafner, Goethe und Grillparzer, Beethoven und Mozart — das reichste und das menschlichste dieser Erde ist, was immer sein künftiges Los sein mag.

Digitized by Google

VIII. KAPITEL

DAS RELIGIÖSE: VON SPEE ZU SCHEFFLER

1. SEELENSCHAU

Alles Barock birgt reiches religiöses Gut, stofflich, motivisch, gehaltlich. Katholische Sinnenglut dringt in siegreichem Schönheitstaumel aus dem Süden vor, siedelt sich auf den bayrisch-österreichischen Theatern an und gewinnt in Nürnberg eine stämmevereinende Kultstätte, in Dresden einen beherrschenden Vorposten. In Schwaben und am Niederrhein keimen bereits die Saaten des Pietismus, in Zirkeln und Kollegien Vorboten des übermächtigen Sekten- und Konventikeltums im XVIII. Jahrhundert. Die fanatische Erregung des Ostens zeitigt allein im Blut- und Wundenrausch der zweiten Schlesier beredte Spuren. In der späten galanten Dichtung, wie sie im letzten Drittel des Jahrhunderts ganz Deutschland überschwemmt, treten die mannigfachen Anstöße zusammen. Gestalten wie Gryphius sind durch Fülle und Höhe zur Mittlung und Einung berufen, und zwei der ragendsten Künstler der nördlichen Welt[1]), Grimmelshausen und Scheffler, haben den Schritt vom Luthertum zum päpstlichen Bekenntnis auch im bürgerlichen Dasein besiegelt. Von der wechselseitigen Anpassung und Annäherung der beiden Glaubensreiche wird unten genauer die Rede sein. Vorerst ist der Gesamtraum der geistlichen Dichtung zu bestimmen und zur barocken Wesenheit in Bezug zu setzen ... Die barocke Literatur vermag zwar nirgends jener

[1]) Nördlich bedeutet hier, wie öfter in diesem Buch, schlechthin das Lutherische gegenüber dem Katholischen. Meine gesamte Darstellung versucht ja zu erweisen, daß die Grenzen der beiden Bekenntnisse die wahre Mainlinie der deutschen Literatur bilden, in vollem Maß bis in die Tage der Romantik, in mancher Hinsicht bis zur Reichsgründung. Daher die südlichen Wesensmale im Rheinland des XVII., und die nördlichen Züge im Schwaben des XVIII. und XIX. Jahrhunderts ... Freilich, nirgends sind festere Brücken über jenen Spalt gelegt als gerade in der über-barocken geistlichen Dichtung des barocken Jahrhunderts. Topographischem Gesichtswinkel böte sich das Gesamtbild: Würdigt unser Kapitel VII den sorgfältig umhegten Eigenorganismus des Südens, so begleitet das VIII. das Eindringen südlicher Geistigkeit in nördliche Seelenbereiche, zu meist außer-barocken Synthesen.

Digitized by Google

religiösen Gärung zu entraten, die alle Rezeptionen der antiken Formen durchkreuzt und verschiebt, problematisch zerwühlt und ekstatisch zerklüftet; gleichwohl ist sie als solche nicht Spiegel und Frucht der religiösen Geistigkeit. Das bleibt notwendig das Los einer Kunst von so begrenztem Tiefgang; das Gotterleben eines Gryphius oder Grimmelshausen entwindet sich eben durch seine gesamtmenschliche Urwüchsigkeit und Abgründigkeit den ästhetischen Organen, gleichsam der spezifischen Sinnesenergie der Epoche überhaupt. Natürlich greift barocke Dichtung stets auch nach den religiösen Werten, doch gräbt sie nicht nach deren reiner Quelle; sie sucht sie meistens nicht einmal künstlerisch umzusetzen, sie trägt nur ihre Ausdrucks- und Empfindungskonvention auch in solches Geheg. So stehen nirgends schroffe Scheiden: Fast jeder Poet schreibt geistliche Lieder, Oden, Sonette, Männer wie Heermann, Tscherning, Rist führen den Renaissancekanon ins Kirchenlied und seither wird auch hier alexandrinisch opitziert und daktylisch geklingelt; die religiöse Gelegenheitsdichtung blüht fast ebenso pausbäckig wie die weltliche. Daneben aber wahrt ein edleres und zarteres Gebild — von den Helden unseres V. Kapitels sehen wir dabei ab — eine verhältnismäßige Unabhängigkeit. Es klafft ein ewiger Zwiespalt zwischen der Religiosität, die Füllsel und Inhalte für gegebene Formen darbietet, und einer, die sich ihre angemessenen ästhetischen Gesetze schafft, als Selbstzweck sich den künstlerischen Anlaß unterwirft. Mit Vertretern des ersteren Typs haben wir schon an vielen früheren Stellen Fühlung genommen; wir durften sie mit Fug innerhalb der barocken Gruppen würdigen, ohne die Züge ihrer Sonderart zu verwischen. Seltener tritt jene zweite Möglichkeit in Erscheinung: Hier kommt es darauf an, daß religiöse Inbrunst sich mit formenschöpferischem Ehrgeiz und Vermögen paare; das trifft gerade innerhalb barocker Poesie, die ärmer an titanischen Genien ist als die bildenden Künste der Zeit, nur in wenigen Geistern zusammen. Die tiefste Frömmigkeit in lauterer und ursprünglicher Form verkörpert sich auf lange hinaus nur in Friedrich von Spee. Aber schon jene Protestanten, die ihm dank einer abgelernten Psychologisierung des geistlichen Aspekts und einer nacheifernden Ästhetisierung des religiösen Gefühls am allernächsten stehen, verharren in ihrer Schlichtheit und Innigkeit immer ein bißchen spröd und kühl gegen die Renaissancemotive, wie sie Spee, quicker, biegsamer, nervöser, seiner bunteren Umwelt abgeschöpft hatte. Begreiflich vermag sich eine so abseitig-hehre, gleichzeitig eigenwüchsig-unmittelbare Seelenenergie nicht vorbehaltlos einem Ausdruck anzuschmiegen, der teils gelehrte Züch-

Digitized by Google

tung verrät, teils Lutherischem Geist zuwider zum sinnlichen Bild und zur blumigen Ranke strebt. Auch sind jene Figuren und Farben, die den Söhnen und Nachbarn des Südens schon aus tausend Fassaden und Aufzügen entgegenleuchten, in den nördlichen Landen, wo es vorerst allein die markigen künstlerischen Persönlichkeiten gibt, viel zu wenig gemeinsam und zugänglich, um etwan einem weltfernen Stillen im Land die Sprache seines Innersten zu leihen. Noch das heißere Bekennertum, das jetzt in protestantischer Welt erwacht, entgegen der trocken-lehrhaften Predigt- und Postillenliteratur die leidenschaftlichen Rhapsodien vom Schlag der ‚Meditationes' Martin Mollers oder des ‚Paradys-Gärtlein' Johann Arnds, hat zunächst wohl mittelbare Berührung mit dem Katholizismus des Mittelalters, naht indes nur zögernd und behutsam dem glänzenden Gut, das die Kirche der Gegenreformation aus Spanien und Italien anzieht. Am eigenlebigsten behauptet sich der Kern der Mystik. Gerade dieser Geist, in der bildenden Kunst vieles beherrschend und alles durchdringend, begibt sich in keine engere Verbindung mit barocker Poesie; höchstens im Werk des Czepko nimmt er einen äußeren Vertrag mit der antikisierenden Bildungsdichtung an. Er wirkt freilich nach allen Seiten Anregung und Antrieb, und Lyriker wie Zesen, Fleming, Hofmannswaldau, Dach sind ohne ihn undenkbar. Die letzte Wechselwirkung aber versagt sich einer dualistischen Kunst, die überall vorzüglich auf Verfeinerung der wörtlichen Gestalt bedacht ist, und die allen Kulturbesitz nach solchem Ertrag durchfischt, ohne ihm einen Tropfen eigenen Bluts zurückzugeben. Religion und Dichtung, diese zwei Wesen verneinen sich hier. Der gotischen Frömmigkeit der Mystiker und mancher Pietisten ist keiner der gekennzeichneten Barocktypen auch nur der Energie nach kongenial. Der erderhabene und weltenthaltende Grübelsinn Böhmes ist widerspruchslos jenseitstreu, nicht janusköpfig und verstohlen an der Erde haftend, unendlichem Seelenzusammenhang hingegeben, niemals den wohlgebauten Antithesen malerischer Theatralik. Und wo hat sich die heilige Fernstenliebe und zugleich der Enthusiasmus für das All im Einzelnen und das Eine in allem jubelnder niedergeschlagen als in der frei und heiter wuchtenden Naturhymnik Czepkos? Wo wird den Sphärenharmonien Meister Ekkeharts edlere Nachfolge zuteil als in den Sinngedichten des cherubinischen Wandersmanns? Solche Art ist erlöst von bangem Zwielicht und flüchtigem Schein. Sie verfährt intuitiv, nicht nachahmend und summierend. Sie ist Persönlichkeitsbekenntnis, keine Schauspielkunst. Sie ist auf Tiefe und Gehalt, nicht auf Masse und Form gerichtet. Die

Digitized by Google

Kräfte, denen barockes Gebild entfließt, entspringen nicht zentral genug, um diese Kraft in ihren Verein zu ziehen ...

Wir haben nunmehr den Sondercharakter des geistlichen Weltbilds im Rahmen des XVII. Jahrhunderts erhellt. Hier steigen Gipfel hoch über alles barocke Niveau, von diesem aus niemals zur Gänze überschaubar. In solcher religiösen Dichtung, echt und umfassend und fernblickend, ist vieles kostbarste Gut jenes Menschentums bewahrt, das unser XVI. Jahrhundert in ungeschlachten Blöcken zutag gefördert hatte und das nachmals das XVIII. vollendend prägt. Im XVII. Jahrhundert, wo der herrschende Durchschnitt der Rezeption und Imitation anheimgegeben ist, trägt solche sublimere Art die Rolle einer Pflegerin und Mittlerin der Aufgaben und Fragen vom Zeitalter des Humanismus zu dem der Humanität. Allerdings haftet auch dieser Entfaltung genug von der Seele ihres Zeitalters an — formal und stofflich, technisch und historisch —, das uns berechtigt, sie in einem, freilich loseren, Zusammenhang mit dem Barocken darzustellen, und zwar als den letzten Typ, den Typ der Abseitigen. Als Ganzes selbwachsen, offenbart sie innerhalb ihrer Grenzen viel bezeichnende Gleichförmigkeit. Ihr obliegt eben, außer der angedeuteten geistesgeschichtlichen Sendung allergrößten Stils, noch ein engerer, teils psychologischer, teils ästhetischer Beruf. Dieser ist hier zunächst unter weiteren Gesichtspunken zu umreißen.

Die spanischen Bezüge des deutschen Barock haben uns oft beschäftigt. An dieser Stelle heischen sie nun stärksten Nachdruck: Antike, Orient und Christentum begegnen sich an jenem Thron des Erdkreises. Jahrhundertelanger Maurenkampf schärft die kastilische Ritterlichkeit, die Tugenden der ‚Hidalguia', die den ‚Caballero cristiano' zieren, wie ihn etwan Ribera, Zurbaran, der Greco in ihren harten, majestätischen, verschlossenen Gestalten kennzeichnen: Grandezza und Ekstase zugleich, das gerade Gegenteil aller denk- und fühlschwachen Kommißsteifheit späteren Höflings- und Kriegertums. In diesem Menschen gattet sich heldische Vornehmheit mit christlicher Empfindungsglut, morgenländische Einbildungskraft mit europäischer Persönlichkeitsmoral. Unter solchem Himmel vollstreckt sich die eigentümliche Psychologisierung des Mystischen, die in der geistlichen Dichtung des deutschen Barock vielstimmigen Widerhall findet. Spanische Ekstatiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts eröffnen diese Bewegung: die heilige Teresa, Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, auch Luis de Leon[1]). Hier wird die

[1]) Der Nachhall dieser Geister ist insbesondere bei den französischen Gottsuchern des Jahrhunderts allerorten lebendig, in der fanatisch-starren Selbstzucht des François de Sales,

Digitized by Google

Idee der seelischen Schönheit erlebt: die ‚hermosura del alma'[1]), dieser Platonische Begriff, den Augustinus psychologisch übernimmt und Thomas von Aquino scholastisch bearbeitet. Die Schauer einer ungeheuren religiösen Erschütterung werden nun zum erstenmal ästhetisiert. Die innere Schönheit erstreitet sich Eintritt in den heiligen Hain und teilt mit Frömmigkeit und Tugend die Altäre. Ein überaus kantiger Individualismus greift Platz und frönt inmitten strenger Etikette bizarren Launen des Affekts. So entflammt sich unter der Hülle der kirchlichen Getragenheit und Gesetzerfüllung eine wilde Gefühlsentfesselung, ein halb ästhetischer, halb religiöser Weltschmerz. Hier zuckt die aller späteren Sentimentalität so wohl bekannte Wonne der Tränen auf: die ‚lágrimas gozosas' der Teresa, die süße Zerknirschung und Hingabe in allen Höhen des Ganymedischen und in allen Senken des Masochistischen . . . Es ist Friedrich von Spee, der solcher Stimmung in deutscher Lyrik die frühesten Töne geschenkt hat. (Baldes Größe, menschlich weit enger umschränkt, liegt im Lateinischen.) Ein Jesuit und genialer Formenschöpfer, bedeutet er den heißen Einstrom einer beinah verstiegenen Verzärtelung in eine durchaus männliche Kultur, einen Vorstoß ästhetischer Schwärmerei gegen das sittliche Menschentum Luthers. Ein Weg zu breiterem Kraftaustausch ist freilich hier noch lange nicht gebahnt. Zunächst werden südliche Formen an nördliche Geistigkeit herangebracht, die Verquickung erfolgt in wechselnder Innigkeit und Innerlichkeit, ein reiner und runder Ausgleich vermag sich nicht durchzuringen. Immerhin hebt ein reger Kreislauf an. Bayern und Österreich verbleiben abseits, weil alles Literarische in ihrer Kunst von vornherein eine eigenartige Stellung einnimmt. Bei Spee sickert Romanisches, vor allem Spanisches, in die deutsche Dichtung ein. Wohl bildet sein Gefolg keineswegs eine geschlossene Kette, und die Motivparallelen im Pietismus sind oft nur äußerlicher und artistischer Natur, ebenso wie verwandte Schnörkel Gerhardts; dennoch bieten sich hier die Kraftsymbole einer großartigen Ent-

im friedlosen Graben und Grübeln des Pascal, nachher in der fiebernden Bekenntniswut der Guyon.

[1]) Eine lichtvolle Untersuchung dieses Gebilds, vorderhand ausschließlich in spanischem Bezirk, gibt M. v. Waldberg, ‚Studien und Quellen zur Geschichte des Romans I': ‚Zur Entwicklungsgeschichte der „schönen Seele" bei den spanischen Mystikern', Berlin 1910. Man darf allerdings nicht, wie das verschiedentlich von anderen Seiten geschehen ist, aus dieser Konzeption der schönen Seele unmittelbare Stränge zu Schiller leiten wollen; das Bildungsideal des Humanitätszeitalters gipfelt eben darin, daß es solcher empfindsamen Erweichung und Durchwühlung ein sittliches Rückgrat verleiht.

Digitized by Google

wicklung dar, die allerdings nicht auf persönlichem Zusammenhang ruht. Wir widmen ihren Hauptvertretern, die zumeist ganz unabhängig voneinander sind, den ersten Abschnitt des vorliegenden Kapitels: Es ist das Reich der Seelenschau, der wir die zweite religiös-poetische Sphäre, den Kreis der Weltenschau, zur Seite stellen. Diese Sonderung bleibt indes auch der Verwandtschaft jener Teile gewiß: Seelenschau und Weltenschau begegnen sich in einem besonderen Daseinsgefühl, das sich von Spee bis Scheffler immer heller, immer apollinischer ausformt. Nicht so sehr der Gehalt dieser Gesichte ist verschieden, als vielmehr nur der Standpunkt und die Eigenart der Träger. Hier Sinnesfeinheit und Naturempfänglichkeit, dort Typisierung und Systemtrieb. Hier weltenweite Stimmung, dort stimmungsreiches Weltbild. Hier ist die Anschauung mehr emotional, dort objektivsymbolisch ausgewertet. Hier glüht der reflektierende Geist der Tauler und Seuse, dort der spekulative Meister Ekkeharts[1]) ... Wir machen uns nun auf, vorerst die reichsten Stätten der Seelenschau zu besuchen: Die Hauptstrecke unseres Pfads führt vom Auftauchen einer verzückten Erregung zu deren Läuterung in kosmischem Aspekt, von der Teresa-Ekstase zur Tersteegen-Harmonie. Speesche Gärung sprengt den protestantischen Rationalismus, eine turbulente Erschütterung des gesamten Menschen sittigt sich zu heiterer Selbst- und Weltbeschauung. So antwortet die religiöse Geistigkeit, nach heißerem Kampf und schwererer Entwicklung, der großen Frage aller Renaissance, der seitens des Barock in einer abschließenden Antithese nur problematischer Bescheid zuteil wird.

Spee zählt zu den ewigen Meistern zugleich des Naturbilds und des Seelengemäldes. Ein fröhlicher Mensch streift reinen Blicks durch Wälder und Auen. Gefühle werden nicht rednerisch ausgeschöpft, sondern keck in den Tag gestreut, bei allem Mut zu greller Farbe frei von fertigen Vergleichen. Ungelehrt ist die minnesängerische Schmückung seiner Szenen, volksliedgemäß das Unterdrücken der Pronomina, die Synkopen und Umstellungen. Alles wird von wüchsiger Persönlichkeit gepackt, die weder des bauschigen Prophetenmantels noch des aufgezäumten Pegasus bedarf. Ein freies, markiges, bewegliches Ich stürzt triebhaft in die Fülle der Erscheinungen und Empfindungen. Solcher vegetativen Geradheit und Vollblütig-

[1]) Bezüglich dieser Doppelheit vgl. auch J. Bernhart, ‚Bernhardische und Eckhartische Mystik in ihren Beziehungen und Gegensätzen', Kempten und München 1912, bes. S. 56.

Digitized by Google

keit vermählt sich nun aber die Eindrucksseligkeit und Überempfindlichkeit katholisch-romanischer Ekstatik, die ‚dulzura y suavidad' der schönen Seelen in der Heimat Loyolas, die magische Helle des inneren Sinns, die Dunkelstes in prallstes Licht zu zerren sich nicht scheut, die Mutter des estilo culto. Entzückendes und Feuriges wechselt mit Weichlichem und Krankhaftem, Straffes und Streitbares mit Hysterischem und Überschwenglichem. Spee ist der Murillo der deutschen Dichtung, wie Scheffler ihr Greco bleibt.

Die ‚Trutznachtigall' ist die leidenschaftlichste Erneuerung jener erotischen Seufzer, mit denen die schmachtende Seele ihren Bräutigam Christus herbeilockt. Das Leitmotiv des hohen Lieds, von Anachoreten und Mystikern aller Lande treu bewahrt und reich gemehrt, empfängt hier, in den Eingangsliedern, die aller deutschen Barockdichtung vorbildliche Fassung. Aus dem geharnischten Drachentöter der Reformation ist ein parfümierter Jesulinus geworden, mit güldengelbem Haar, perlenweißen Augen, Lippen wie Korallen und Purpurseide; rote Blumen umwinden seine Stirn, sein Atem haucht Balsam und Bisam, seine Haut duftet Zimt und Zibet; er trägt zwei Rosen in Händen und weiß mit Bogen und Pfeil Cupidos treffsicher umzugehen, um damit die Gespons, die „in ihn verliebte" Psyche, aus einer Ekstase in die andere zu hetzen. Innige Versenkung in alles Kleine der Natur umflicht diese Bilder mit lachenden Blütenkränzen.

Spee weilt voll Ehrfurcht vor dem Grashalm und dem Blütenblatt, in dem sich Gottes Allmacht und Alliebe spiegelt. In einem „Lob Gottes aus Beschreibung der fröhlichen Sommerzeit" singt er:

Wo nur das Aug man wendet hin,
Mit Lüsten wirds ergötzet;
Ergötzet wird fast jeder Sinn,
Und alles Wunder schätzet.

Ohn Maß ist alle Welt geschmückt:
Wer Künstler möchts erdenken?
Wers recht bedenkt, wird gar verzückt,
Das Haupt thut niedersenken.

Gott ist der Weltkünstler — wie er bei Epiktet oder bei Pascal unter dem Gleichnis des Theaterdirektors erscheint. Ein Künstler, der nirgends nach Zwecken strebt und mit Werkzeugen scharwerkt, sondern seine Ideen und Empfindungen verwirklicht. Nicht die vernünftige Verursachung, sondern die Liebe ist das Treibende in allen Lebensvorgängen. Denn überall walten persönliche Energien, und alles Individuelle bleibt weder aussprechbar noch ableitbar. Die Geschöpfe sind eben nicht Mittel, die Einsicht oder Absicht eines Demiurgen zu vollstrecken, sondern Kinder des Höchsten, der ihnen Führer und Erhalter ist. Ein jedes hat seine Bestimmung im unendlichen

Digitized by Google

Organismus, der nicht durch die Todsicherheit mechanischer Regeln, allein durch das unerschütterliche Familiengefühl alles Lebendigen erhalten wird. Trotzdem läuft alles so vollkommen zweckmäßig, daß beispielsweise aus der Einrichtung des Bienenstaats die Weisheit des Schöpfers herausgelesen werden kann. Doch ist alles göttliche Handeln nirgends an das Naturgesetz gebunden oder mit ihm identisch, vielmehr dessen freier Wesensgrund. Gott ist der „Schöpfer der Naturen".

Das religiöse Erleben Spees und seiner künstlerischen Nachfahren, auch noch der pietistischen, ist in konfessioneller Hinsicht ziemlich neutral, ist christlich überhaupt. Der dogmatische Streit hallt hier zuerst nicht mehr im Dichterischen wider. Nach der Lutherischen Textkritik, die immer zuerst mit allem gelehrten Rüstzeug und aller sittlichen Teilnahme des Philologen Wortgestalt und Wortbedeutung untersucht, wird zur katholisch-mittelalterlich-renaissancemäßigen, allegorischen Exegese zurückgegriffen, die seither dem eisernen Bestand des Barock zugehört. Der reformatorische Rationalismus des ausklingenden XVI. Jahrhunderts räumt hier zum Teil wieder Philonischen und scholastischen Auffassungen das Feld . . . Die Speesche Unmittelbarkeit und Glut erreicht das krampfhaft aufgewühlte, bildhaft angeregte geistliche Gedicht kaum wieder, es wäre denn bei Scheffler oder Gottfried Arnold. Die Manier, seitens älterer Muster und Herolde vielfältig vorbereitet, ist der gesamten religiösen Poesie nicht mehr entsunken. Ein gar nicht allzuferner Geistverwandter Spees ist schon der frühe Schwenkfeldianer Daniel Sudermann, bei dem die Gefühls- und Gleichniswelt des hohen Lieds die ersten saftigen Schößlinge getrieben hatte[1]); die von ihm ausgehenden Überlieferungen weisen allerdings zumeist in kühlere Zonen; wir werden ihnen noch begegnen. An der Seite der Trutznachtigall schreiten vor allen die Nürnberger, auch mehrere in deren Zeichen stehende Neuerungen des protestantischen Lieds, etwan bei dem von Zesen berufenen Rinckart. Noch Knorr von Rosenroth, zuweilen selbst Spener, trinken aus diesem Quell.

Auch in einem ganz anders gearteten protestantischen Kreis, trotz äußerer Kühle bis zum Schwunglosen und innerer Strenge bis zum Musenfremden, klingen nicht unähnliche Saiten an: Auch die Dach, Albert, Roberthin verkörpern, wo sie von der Gelegenheits- zur Erlebnislyrik, vom Lob des Gönners zum Preis der Allmacht aufsteigen, den Schritt vom klappernden

[1]) Vgl. M. Goebel, ‚Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im XVII. Jahrhundert', Diss. Lpz. 1914, S. 64 ff.

Digitized by Google

Leerlauf der antikisierenden Vergleiche zur hohen Empfindung der Weltfrömmigkeit und Glückseligkeitsliebe. Nicht so heroisch als idyllisch in der Tönung: Freundliche Naturszenen wiegen vor; Friede und Einfalt spiegeln Unendliches; die stille Dankbarkeit und Ehrfurcht vor der Frucht verdunkelt alle tolle Lust am Knospen und Keimen. Nicht schroffe Zinken, sondern sanfte Täler; nicht Ozeane und Paläste, sondern Herd und Stube, Abendschatten, Herbstesfrost. In der entschlossenen Beschränkung auf das eigene Herz, das Selbstbewußtsein, das Gewissen, im Fernhalten der Oberflächenmimik und Gebärdenverschwendung ruht unter den gegebenen Umständen eine epochebedeutende Veredlung. Zuweilen streift Dach nah an Spee:

Die Lust hat mich gezwungen
Zu fahren in den Wald,
Wo durch der Voegel Zungen
Die ganze Luft erschallt...

Freilich ist er weit weniger originell und dichtet nicht immer wie Spee naiv und stark aus einem flammenden Müssen heraus, sondern empfindet häufig noch von Formel zu Formel und tastet sich dann an den Ausdrucksvarianten des Opitzianismus entlang. Daher die zahlreichen Renaissancemotive und anakreontischen Gesellschaftslieder. Sentenzen sind beliebt.

Die heilige Nächsten- und Fernstenliebe, Gelassenheit, Kontemplation, die in Einzelnem und Zeitlichem das Unbedingte und Ewige wahrnimmt, atmet auch in den Psalmen und Gesängen Paul Gerhardts: Die harmonischeste Natur unter den Lyrikern dieses Jahrhunderts, voll kindlichen Frohsinns und männlichen Ernsts! Auch in seinen, am liebsten der Mythik des Oster- und Pfingstfests entlehnten Betrachtungen waltet ein treuherziger Jesuskult, der gleichfalls oft zu den barocken Formeln spanischer Allegorik und Erotik abschweift. Das Alleluja liegt ihm näher als das Miserere. Er bevorzugt den Stil der offenen Anrede, vertrauensstolz und einfältig... Speesche Naturdurchdringung rötet auch Gerhardts Blut, so im sonnigen „Sommergesang": „Geh' aus, mein Herz, und suche Freud' In dieser lieben Sommerszeit"; in den folgenden Versen bringen Bäume und Bäche, dann Vögel, Wild, Insekten jedes ihr Teil zur Ergötzung und Erbauung dieses Gemüts, und erst die zweite Hälfte erhebt sich in den Raum der Gottesanschauung. Gerhardt bezeichnet den geraden Gegensatz zu Gryphius; seinem Natursinn fehlt alles Erhabene, Wuchtende, Trotzende; auch befängt ihn überall noch die Mischung von unendlich-wogender und arkadisch-starrer Natur, von panentheistischer Vergottung alles Lebendigen und aufgesetztem Dogma, von tita-

Digitized by Google

nischer Freude an der triebhaften Vegetation und den Demutergüssen frommer Biederkeit. Jeder Aspekt ist auf das Bibelwort gegründet und vor-Kopernikanisch umschränkt; die Vorgänge werden einerseits einem Allzusammenhang von Gotteswillen und Naturkraft eingebettet, anderseits nach der Zweckbeziehung zum Nutzen des Menschen gewertet. Noch in der musikalischen Form prägt sich die Doppelheit dieses seelischen Rhythmus aus, in federleichtem Einsetzen und heiterem Dahingleiten auf einer Seite und stockend-breitspuriger Salbung auf der anderen. Der „Morgensegen", in abwechselnd jambisch-anapästischen, und der „Abendsegen", in anakreontischen Versen, gemahnen metrisch wie motivisch an Zesen. In einigen Todesgesängen ist Gryphiussche Reflexion. Eine Reihe Klingklingelstellen in Weihnachtsliedern, zum Teil nach lateinischer Vorlage, verrät reicheren südlichen Einschlag. Das Übrige verzichtet auf Nürnberger Klangornamentik und schlesische Rhetorik.

Gereift und abgeklärt wie Scheffler, ist Gerhardt mehr als dieser auf Schauen und Handeln bedacht statt auf Entselbstung und Verzückung. Was Scheffler deutet, wird hier vorgelebt. Was jener in kühnem Ideengebäude zur Sphärenharmonie gestaltet, gibt sich in dieser Seele als Empfindungsresonanz der biblischen Berichte kund. In Gerhardts Geist ist mehr Reinheit und Helle, bei Scheffler Feinheit und Tiefe. Jener bleibt Herold und Bekenner, dieser vorzüglich Sucher und Grübler. Gerhardt läutert harmonische Stimmung zum Adel unvergleichbarer organischer Geschlossenheit, Scheffler schichtet systembewußt ein gotisches Getürm empor. Dort Ungespaltenheit und Herzenstörigkeit, hier kunstreiche Fügung und wühlende Strebung.

Der bescheidene und steifnackige Poet „züchtigen und mäßigen Lebens" hat seinem bewegten persönlichen Schicksal so gut wie keine lyrischen Beichten gegönnt. Das Ich in seinen Gedichten ist meistens noch der kollektive Singular, wie er nun auch in das Gemeindelied einzieht, noch nicht die mikrokosmisch individuelle Einstellung des Mystikers. Überhaupt hält hier noch die objektivistische, will sagen die sittliche Sphäre des Religiösen der intuitiven, ästhetischen, persönlichen die Wage.

Gerhardt nimmt noch Bezug auf Johann Arnd und dessen ‚Paradys-Gärtlein'. Wie vertraut solcher geistlichen Dichtung trotz vielseitigen südlichen Einströmen immer der Ewigkeitsgedanke bleibt, und dieses in der metaphysischen Erhabenheit der Gryphius-Perspektive, nicht im theatralischen Festgepräng der Jesuiten, beweisen die zahlreichen Schriften im Stil von Joachim

Digitized by Google

Paulis ‚ATΩ Vorschmack der Traurigen und frölichen Ewigkeit', an die auch Gerhardt mehrfach anknüpft . . . Viel weniger schöpferisch und der Vernünftelei des jüngeren Luthertums näher, dennoch den nun gewürdigten Vorbildern zutiefst verbunden und verpflichtet ist eine Gilde von Köpfen, die als Zwischenträger von der religiösen Seelenschau zum Pietismus an dieser Stelle der Entwicklung beispringen: Der Thüringer Jurist Georg Neumark mit der teils lehrhaften, teils gelehrigen Aufgeweckteit seiner frischfrommen Gemeindegesänge, und der herbere Lieder- und Epigrammendichter Michael Albinus — nicht zu verwechseln mit Johann Georg Albini, dem Verfasser des Begräbnischorals „Alle Menschen müssen sterben". Die letzte Innigkeit und Anmut des Jesuskults ist bei dem jüngeren Schlesier Benjamin Schmolck: Zerknirschung und Zuversicht, alle Lüste der Seligkeit und alle Schauer der Finsternis durchkostet dieses schmelzweiche Gemüt in seinem Werben um den Heiland, der ihm ein grundgütiges, hilfreiches, herzlich vertrautes Wesen bedeutet . . . .

Überall, wo wir von Seelenschau reden, ist das Weltbild durchaus psychologisch beherrscht. Bild und Bedeutung sind durch kürzeste Brücken verklammert, ohne Vermittlung von Gedankenketten und Auslegungsrätseln. Glauben heißt nacherleben schlechthin. Die Stimmung vollkommener Andacht und das Gebot lauterer Nächstenliebe geraten weder in Zweifel über Schrift und Dogma noch lassen sie die spekulativen und konstruktiven Triebe sich ungehemmt entfalten. Was sich hier forterbt, sind Affekte und Sensationen, nicht Ideen noch Aspekte. Dieser Wiege entwachsen die blühenden Geschlechter der Empfindsamen im XVIII. Jahrhundert, wie die Ansichten Schefflerschen Stils einer großartigen Verjüngung des Platonischen Weltergreifens voranleuchten. Der Pietismus sammelt jene Kräfte. Er festigt ein persönlichkeitsbewußtes Ausharren in jederzeit vernunftfeindlichem Offenbarungsglauben, formfeindlicher Gefühlsromantik, gewaltfeindlicher Brüderschwärmerei. Mechanismus und Zopf, Orthodoxie und Eiferertum, Komödiantenpathos und Artistik werden zum erstenmal nicht nur durch individuelle Leistung überflogen, vielmehr durch eine Woge neuer Geistigkeit, neuer Menschlichkeit fortgefegt. Angesichts einer immer schärferen Differenzierung der Gegensätze führt dann das XVIII. Jahrhundert den Kampf um die Lebenseinheit bis zum entscheidenden Ausgleich. Im Pietismus bebt noch keine Angriffslust. Milde und friedsame Worte spricht Zinzendorf, wurzelfest und ausgereift, aus dem Chor seiner Brüder, einem Pilgerchor von Heimkehrenden. Eine feste Burg ist Jesus geworden, beschirmt nicht

Digitized by Google

durch Waffentrotz und schwielige Fäuste, sondern durch ihre eigene unnahbare Himmelshöhe. Sein Lob bedarf keiner Spektakel und keiner Musik, seine Erkenntnis keiner Wissenschaft. „Jesum recht im Glauben küssen Ist das allerhöchste Wissen". Was Hände schützen können, das können Hände zerstören, oder mit einem alten frommen Wort: „Wat hendeken gebuwet haen, dat können wol hendeken tobreken". Ein Glück, das Not und Hast erstürmt, währt niemals lang. Selig aber sind die Anschauenden! Sie gehören dem Unsichtbaren und Ewigen:

Ach Gottes Wort, du wahres Licht,
Du Glanz des Königs aller Ehren!
O Liebe, die den Himmel bricht,
In meiner Hütte einzukehren:
Hier find ich mich! hie greiff ich zu.
Zwar hab ich Dich noch nicht gesehen:
Das wird zu seiner Zeit geschehen.
Itzt lieb ich Dich, und gläub und ruh'.

Was bedeuten vor solcher Wonne, die stets ein Lohn der Tätigen und Hilfreichen, Entsagenden und Selbstbeherrschten ist, Namen und Formen?

Die Prediger der eitlen Wissenschaften,
Die Meister von der falschberühmten Kunst,
(Und wenn sie all ihr Zeug zusammenrafften,)
Bereiten hier doch nichts als blauen Dunst.
Man komme nur erst an des Todes Thor,
Und säe da die Spreu Philosophie;
So erndtet man gewiß vergebne Müh,
Der Einfalt kommt das Werk ganz leichte vor.

Glauben heißt können, was man will: „Der Glaube bricht durch Stahl und Stein, Und faßt die Allmacht selber". An August Hermann Francke richtet er die Zeilen:

So wolle nichts, erinnerte mein Meister,
So werd ein Kind, so thu die Augen zu,
So wirf dich hin dem Vater aller Geister,
Und eh er wirkt, so bleib in stiller Ruh.
Verlerne die Gelahrtheit, und suche meine Klarheit,
So will ich dich erhöhn.
Ich offenbare mich dir, ich die Wahrheit,
Und lehre deinen Fuß auf Felsen stehn.

Und in „Henochs Lied" schafft sich der Grundrhythmus seiner Lebensführung klassischen Ausdruck:

Vor seinen Augen schweben,
Ist wahre Seligkeit;
Ein unverrücktes Leben
In Eingesunkenheit:
Nichts können und nichts wissen,
Nichts wollen und nichts thun,
Als JEsu folgen müssen;
Das heißt in Friede ruhn.

Digitized by Google

Was er in solcher Hingegebenheit hört und sieht und fühlt, ist — wie bei Scheffler — doch nichts Sinnliches. Auch Schmerz wird nicht von außen zugefügt. Die schwüle Braut- und Bluterotik, die Teresa-Leidenschaft, ist hier von einem helläugigen und tatbereiten Abhängigkeitsgefühl überwunden, gereinigt zur Innerlichkeit des Gott-Ich-Welt-Akkords wie später bei den Hamann, Claudius, Jacobi:

Die Seele soll recht innig seyn,
Und an den Liebes-Brüsten trinken;
Sie soll zugleich der Lust und Pein
In eine sanfte Still entsinken.

Das positive Aufgehen im All, ein Sichvollenden nicht Sichauslöschen, entspricht den Wesentlichkeitsforderungen Schefflers und der Mystik, und ganz in diesem Sinn nennt Zinzendorf seinen Jesus ein „wesentliches [das ist allumfassendes] Amen". Auch die schweigende Andacht wird in seiner Gemeinde gepflegt. Wahrhaft weltentief ist seine Betrachtung der „Allgegenwart", gegenüber Ristschen oder Titzschen Ewigkeits-Tapeten. Und wie bei Gerhardt werden mit kindlichem Jubel die kirchlichen Feste begangen ...

Nicht im äußeren Rahmen, wohl aber im inneren Bannkreis des Pietismus hebt sich noch eine strahlende Gestalt heraus, in der das Lauterste des religiösen Weltbetrachtens lyrisches Antlitz annimmt, bevor es in den Wirren einer wilder zerwühlten Epoche mit neuen Bildungsidealen zu ringen und neue Stoffe und Formen sich anzupassen hat: Gerhard Tersteegen, einsam und sektenfremd, mächtig und frei, heiter und weltbejahend. „Der Herr ist groß und gut und nah". Unser Herz ist sein Heiligtum. Er ist überall und nirgends: er ist durch seine Raumentrücktheit, allgegenwärtig und ewig. Sein Wesen läßt sich nicht erkennen, nur lieben. Gott lieben aber heißt ihn in sich aufnehmen, sein Wirken in eine Triebkraft der eigenen Seele verwandeln. Doch erst durch Verlassen der irdischen Schranken können wir ganz in ihn eingehen, in ihm sein. So bedeutet unser ganzes Leben eine Spanne der Prüfung und Vorbereitung. Innige Pilgerlieder halten diese Stimmung fest: „Durchs Verleugnen zum Genuß"! Die tragenden Affekte bleiben Ruhe und Gelassenheit, Güte und Welterhabenheit, am schlichtesten in den Liedern vom „Frieden in Gott".

Tersteegens Lieder und Sprüche sind ein ungekünstelter, doch gefeilter Gewinn regelmäßiger Besinnungsstunden, auf Freundesbitte der Öffentlichkeit übergeben; mehr Bedachtsamkeit und Erbauung als Verzückung und Eingebung, geformt im Zustand geklärter Kontemplation, nicht schwärmerischer Vision. Jesu Kindheit und Leiden werden in einer Folge reizsamer

Digitized by Google

und farbenprächtiger Betrachtungen entrollt. Wie bei Gerhardt ist auch bei Tersteegen der Abend als Wende vom äußeren zum inneren Licht, der Abend als Ende der Pilgerschaft und Bote des Friedens ein ganz vorzügliches Symbol für dieses sanfte und freundliche Sichloslösen von der grellen und lauten Welt:

Lieblich, dunkel, sanft und stille
Ist die süße Abendzeit:
Möcht mein Seelengrund und Wille
So sich halten allezeit!

Ruhe in Gottes Schoß, Einkehr nach mühseliger Wanderung, Anschauung des Einen nach Verdunkelung des Einzelnen, Erwachen der Gemütskräfte nach Erschlaffen von Sinnen und Vernunft, alle die Triebe seines Glaubens gatten sich in solchen Träumen eines milden Hinschwindens in ein mystisches göttliches Nichts. Aber auch das sonnige Auge Spees waltet in mancher Naturschilderung. Leitmotiv freilich bleibt:

Halt dich innig, still und rein,
Wie ein klares Wässerlein,
Daß des Höchsten Liebessonne
In dich strahl mit Licht und Wonne.

Tersteegens Formen sind wenig mannigfaltig. Schmucklose dreigeteilte Strophen aus zumeist kurzen Zeilen wiegen vor. Der Vers ist viel weniger als bei Gerhardt durch Frage und Ausruf beschwert, höchstens durch bescheidene Anaphern verziert. Alles erscheint in sanftem Selbstgespräch vor sich hingesagt, einsam mit dem Ich und dem All: Nicht Bitte, nur Sehnsucht; nicht Schrei, nur Seufzer; nicht Zerknirschung, nur Wehmut; Bejahung bis zum Ende, kein Umkehren, Zerstören, Zerwühlen. Die flackernde Hoheslied-Allegorik mangelt dem Plastiker fast gänzlich, auch von den Vertraulichkeiten Schefflers oder Arnolds hält sich seine fromme Demut fern. Im Bereich der geistlichen Dichtung ist Tersteegen der große Überwinder des Barocken. Alle seine Anreger und Vorläufer, alle, die er gekannt, gelesen, studiert hat, sind Allegoristen und Sentimentale. Er selbst ist naiv und klassisch gestimmt. Etwas Anonym-Gegenständliches webt in seiner Einfalt, Selbsteinheit, Gelassenheit, die allem Gewand und aller Gebärde barocker Konvention entsagt. Niemand anderer hat seinen Empfindungskreis so vollkommen erfüllt. Der Vortrag ist einfach wie im Kirchen- und Kinderchor, und doch voll aller individuellen Wucht Lutherischer Bekenntnisgröße. Nie aber versinkt der Mann, der wie Spinoza gelebt und gearbeitet hat, in sich selbst; er ist alles andere als subjektiv. Die Welt- und Nächstenliebe, den Orthodoxen Kommando und Norm, bleibt Tersteegen Naturgesetz und Wesensausdruck. Ohne faustische Aufpeitschung, allein aus heiterer Selbst-

Digitized by Google

gewißheit, handelt und urteilt er. Denn auch die echte Religiosität, nicht sittlich vereidigt und nicht künstlerisch verlockt, ist wie die wahre Kunst „stets am Ziel" ... In diesem herrlichsten Sprossen (nicht Jünger) des Pietismus, diesem erlauchtesten Künder des himmlischen Eros, diesem keuschesten Priester Novalisscher Weltfreiheit ist wüchsig vereint, was es dem vor-romantischen Spiritualismus jemals zu sinnen und zu sagen gab. Dieser wahrhaft gute Gerhard steht mitten zwischen dem Vorklang Spee und dem Grabgeläut Schleiermacher. Wenn irgendwo, ist hier stetiger Übergang vom XVII. ins XVIII. Jahrhundert.

Digitized by Google

2. WELTENSCHAU

In der geistlichen Bekenntnisdichtung allein wird fruchtbar, was seit Huarte und Montaigne an Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung errungen worden ist, was sich bei Labruyère und Rochefoucauld und den empfindseligen Herrscherinnen des galanten und bürgerlichen Romans zu festem psychologischem Gewinn verdichtet hat. Von Seelenschau zu Weltenschau ziehen tausend Fäden. Für beiderlei Aspekte bildet der Funktionszusammenhang von großer und kleiner Welt eine Hauptvoraussetzung. Er wird getragen von einer uralten, jetzt aufs Neue gehegten Naturphilosophie, die neuplatonischen und neupythagoräischen Ingenien jeder Art — von den Kirchenvätern und ‚Hermes Trismegistos' bis Averroës — die Grundpfeiler ihres Gebäudes entlehnt. Realwissenschaftliche Stützung wird diesem Weltbild dann vorab durch die Erforschung des psychophysischen Komplexes zuteil, wie sie auch von den Mystikern mit Leidenschaft und Scharfsinn betrieben wird. Alle Erkenntnismethode und Lebensmoral verankert sich nun in der ‚unio mystica', dem Durchdringungs- und Aufhebungsverhältnis zwischen Einzel- und Weltseele, einer Vermählung, die hier nicht nur kontemplativ, sondern auch aktiv zu vollziehen ist. Ästhetisch angeregte Denker verstehen schon in dieser Zeit, wie nachmals Spätromantiker um Solger, alle Gestalt als Verleibung und Auswirkung Gottes, als Offenbarung des ewigen Wesens in der Vielheit der Dinge — war doch schon Geistern wie Giordano Bruno und Giovanni Pico die Wechselwirkung zwischen Einzelnem und All als Kern gerade jedes künstlerischen Weltbetrachtens erschienen. Das alles wird jetzt in tiefgrabende Reflexionen und fernblickende Spekulationen gebettet, empfindsam verinnigt und denkerisch verfeinert... Was die Mystik eines Jakob Böhme, vielleicht des barock-fernsten Deutschen seines Jahrhunderts, unserer Dichtung zu schenken vermag, ist selbstverständlich kein Gefüg von Ideen und Bezügen, nur ein Weltgefühl und eine Lebensform. Ihre Frucht ist vorzüglich Charaktervertiefung, Erhöhung der Seinsstufe, Veredlung individueller Energien. Das Konstruktive und Architektonische kommt erst aus zweiter Hand. So frommt auch dieses Werk zuletzt nicht einer mitteilbaren und ergänzbaren Leistung, allein einer reicheren Ausstattung der Persönlichkeit, wie sie alle deutsche Kultur und Literatur überhaupt auszeichnet. Hier bieten sich nicht lehrbare und lernbare Güter dar, nur eine Fülle von Wirkungs- und Wertungsformen, wie sie nur vom gesamten Menschen empfangen und nur durch Einsatz eines ganzen Men-

Digitized by Google

schen vermittelt werden können. Fleischwerdung des Göttlichen ist das Ziel, Vergottung des Menschen der Weg. Die Ordnung dieses Kosmos aber beruht nicht auf der Türmung metaphysischer Sphären, vielmehr ausschließlich auf einer Schichtung seelischer Seinsformen. In allen Wesenheiten tritt eine Gliederung nach Höher und Niedriger ein, die Abfolge von Metamorphosen, deren höchste die göttliche ist: Diese zu verwirklichen bleibt die vornehmste menschliche Aufgabe ... Auch solche eigenwüchsige und wurzelechte Mystik weist Analogien zu spanischen Gedanken und Gesichten, die eben eine Brücke schlagen aus der prometheischen Gipfelwelt der italienischen Renaissance zur deutschen Höhenentwicklung von Leibniz bis zu Schiller und den idealistischen Denkern. Gerade in diesem Bereich einer gewissen Funktionsgleichheit bewährt sich Spanien jenem zeitgenössischen nördlichen Geist verhältnismäßig nah. Barockes Spanien: barockes Niederland, mystisches Schlesien: mystisches Spanien. Wo in der abendländischen Kunst der Neuzeit stehen Süden und Norden so eng benachbart? ... Im Mutterland der Inquisition werden die mystischen Vergottungslehren des katholischen Mittelalters zuerst wieder aufgenommen, freilich mehr psychologisch als metaphysisch geprägt, nicht so sehr in der ideellen Weite Meister Ekkeharts als in der lyrischeren Fassung etwan der vier Stufen des Bernhard von Clairvaux. Die Spanier betonen mehr die negative Seite der Verformung zum Göttlichen: die unbedingte Hingabe und Selbstverleugnung, während die Scheffler-Köpfe durch eine große Bejahung zu jener Steigerung gelangen: nicht die Auslöschung aller Affekte bis auf einen einzigen, vielmehr die Einswerdung aller in einem umfassenden. Nicht spanisch-stoischer ‚Sosiego', der katholisches Ethos mit antiker Ataraxie in einem Ideal des kirchlichen und weltlichen Höflings verquickt, wie es sich beispielshalber in Philipp IV. oder auch schon im Einsiedler von San Juste verkörpert, sondern die höhere Befreiung der Persönlichkeit durch Bindung an ein alldurchwaltendes Prinzip bleibt für die Deutschen letzter Wert ... Solche Stimmung und Strebung, von der Empfindsamkeit Speeschen Charakters mehr in der Objektivation als im Willen verschieden, umgibt sich nun vorzüglich mit neuplatonischen Begriffszusammenhängen. Jetzt bildet die geistliche Dichtung jene anderen Organe aus, die sich unter dem Titel ‚Weltenschau' zusammengreifen lassen. Stärker als überall erweist sich in diesem Umkreis die Verknüpfung und Verwachsung mit dem XVI. sowie dem XVIII. Jahrhundert. Konfessionelle Scheidungen sind wieder vollkommen abgedämpft, nicht erst durch die gemeinsame Begünstigung des barock-

Digitized by Google

allegorischen Bilder- und Gleichnisvorrats. Und wenngleich das Übergewicht des faustischen Ringens und Wirkens vornehmlich protestantischen Energien zuzuschreiben ist, so rücken auf anderer Seite verschiedene Gefühlsmomente dieser Sphäre dem Katholizismus näher als dem besonders in solchem Belang dogmatisierten und rationaler Einstellung ergebenen Luthertum. Gerade jener bietet Raum für übernatürliche Erkenntnis- und Offenbarungslehren, für ekstatische Aufgewühltheit und seraphische Heiterkeit....

Es ist die Breslauer Runde Abraham Franckenbergs, in der die überragenden Vertreter dieser Weltansicht erstehen: Czepko und Scheffler. Franckenberg, als Anreger der beiden und als Vermittler zwischen beiden gleich verdient, war im Kampf für die innere Selbständigkeit des Religiösen, entgegen der Allbetriebsamkeit der nun schon reichlich aufklärerischen Reformation, in einen schroffen Gegensatz zur Orthodoxie geraten. Ihn dünkte das Luthertum allmählich roh und träg geworden, buchstabenbesessen und fremd aller vornehmen und gütigen Gesinnung, verblendet durch äußere Pflichten: Predigt und Kirchenbesuch und Sakrament, sogar das ‚sola fide' auf Kosten der höheren Selbsthingebung übertreibend. Bei Scheffler heißt es dann in scharfer Absage an alle Wittenberger Philologenweisheit: „Die Schrift ist Schrift sonst nichts. Mein Trost ist Wesenheit Und daß Gott in mir spricht das Wort der Ewigkeit". Schon Franckenberg ist von den Urempfindungen des deutschen Mystikers erfüllt: Inneres Schauen und Hören, Diesseitsliebe und Jenseitsblick, Wille zur Wesentlichkeit.

Daniel Czepko von Reigersfeldt ist der erste würdige Schüler Meister Ekkeharts in seinem Jahrhundert und der letzte Vorbote Schefflers. Als Jüngling hatte ihn der Herd des Klassizismus gewärmt. Bernegger, Jesuitenfeind und Toleranzfreund, Patriot und Mäzen, Gelehrter und Neulateiner, wird Halt und Hilfe für den Menschen, das treue Buch von der deutschen Poeterei für den Dichter. In einer Schäferepopöe ‚Coridon und Phyllis': Opitzischen Sechszeilern aus trochäischen Viertaktern, in ‚Heuratss-Fackeln', Kasual- und Ovationsgedichten, Versen auf Merkwürdigkeiten und Kometen, Schweidnitzer Lokalhistörchen, zollt er Dank an die modische Kunst. Seine bevorzugte und eigentümliche Form aber bleiben die Schlußreime. Mischung von witzigen Sinngedichten, bissigen Überschriften, schalkhaften Erotica bieten die drei ‚Rollen verliebter Gedancken' und die ‚Unbedachtsamen Einfälle in Drey Bünde verfasset'; ein anderes handschriftliches Corpus enthält noch im Ganzen sechs Bücher ‚Kurtzer Satyrischer Gedichte'. Diese weltliche Epigrammatik des Czepko bewegt sich überwiegend in herkömm-

Digitized by Google

lich Owenischer Motivik, freilich in buntem Formenwechsel bis zu manieristischer Verschnörkelung. Zuweilen schöpft er unbefangen aus Persönlichem; dies gilt in stärkstem Maß von den sechs Hekatomben seiner ‚Monodisticha', und wo sein Herz und Blut ist, das enthüllt nichts lichtvoller als etwan ein Vergleich der Opitzianischen Naturbeschreibung und ihrer Kulissen mit einem Stück Unendlichkeit wie Czepkos Hymnus an die Erde im dritten Buch der ‚Consolatio ad baronissam Cziganeam'[1]; wir ziehen eine Probe an: „Sey aber Zu tausendmalen gegrüsset, demüthige Göttin! Ach, wie viel undanckbare Kinder hast du erzogen, welche die gantze Lebens Zeit ihre verlauffene Sinnen niemals dahin gewandt, wo sie her kommen: und viel tausend indessen hingegangen, ehe sie gewust, wo sie hingehen sollen. Du allersorgfältigste Mutter aller Dinge, dir grünen Püsche und Heyden in ihren lebhafften Farben, dir tragen die Wiesen ihre mit Blumen beworffene Kleider, dir Zu gefallen lieben sich die Kräuter unter einander, dir wachsen, blühen, tragen, die Bäume ihre Früchte. Dich loben die edlen Steine in dem ewigen Wort, das noch soll gesprochen werden: Dich rühmen die tugendhafften Perlen, und die dem Donner widerstehende Corallen, dich preisen die Bergwercke mit ihren Metallen, dir leben so viel tausend Geschlechter wilder Thiere, dir springen die Wundergeburten der See, dir machet das lieblichthönende Gesänge der Vogel die Lufft heimlich. Alles, was in den drey Reichen der Natur beschlossen wird, erkennet dich" ... Und dann, nach Klagen über menschliche Blindheit und Hoffart, der sittlich entflammte Päan: „Mensch, wer verschafft dir mit so grosser Vorsorge, als wenn du schon lebtest, alle deine Nothdurfft, eh als du lebest? Die Erde. Mensch, wer giebt dir aus der unendlichen Bewegung, wer erhält dir aus der Göttlichen und in der Lufft verhülleten Speise dein Leben? Die Erde. Mensch, wer versiehet deine Küche mit Essen; deine Keller mit Tranck, deine Scheuren mit Getraide? Die Erde. Mensch, wer ersetzt dir deine Dürfftigkeit, wer erfüllet dein Gemüthe mit Ergetzlichkeit, deinen Leib mit Gesundheit, deine Gedancken mit Vergnügung? Die Erde. Mensch, wenn du verjagt, wenn du verlassen, wenn dir Lufft und Feuer verboten, wenn du nirgend hin weist, wenn du kranck bist, wenn dich der Tod gantz heisset die

[1]) Czepkos gesamtes Werk ist bislang ungedruckt geblieben. Auf dem handschriftlichen Schatz der Breslauer Stadtbibliothek beruht die Darstellung K. Th. Straßers, ‚Der junge Czepko', München 1913; die Spätwerke werden verwertet in einer ungedruckten Breslauer Dissertation von Wilhelm Wyrtki: ‚Czepko im Mannesalter', 1919. Die hier folgenden Stellen entstammen dem Corpus R. 2196, IV der Stadtbibliothek Breslau.

Digitized by Google

Welt räumen, wer nimmt sich deiner an? Die Erde. Die Erde nimmt, sie schleust dich, ihr liebstes Kind, in ihre Arme, in ihren Schoos, in ihr Hertze. Sie, sie allein machet, daß kein Elend, keine Verjagung, keine Kranckheit, ja der Tod selbst nicht nachlauffen kan. Sie Sie allein giebt dir im Elende leben, in Verjagung Auffnehmen, in Kranckheit heilsame Kräuter, im Tode eine Grabstelle. Sie Sie allein ergetzet mit ewiger Herrlichkeit den Zeitlichen Verlust, und Zieret deine Gebein mit unverweßlichem Reichthum, davor kein Ende. Erde sind wir, von der Erde kommen wir, Erde treten wir, Erde essen wir, wie sollen wir nicht Zur Erde werden?" ... Vergleicht man solches mit Opitzischen Schilderungen, dann lassen sich in der ganzen Epoche keine schärferen Kontraste entdecken. Gott ist für Czepko das unbedingt Reale, das jedem Wesen innewohnt, seinem Sein und seinem Wollen. Alles Endliche ist unvollkommen und übel, erst seine Aufhebung entbindet das Gute, das Unendliche, das kosmische ‚Nichts'. Der Ursprung der irdischen Wirklichkeit aus diesem Göttlichen erfolgt in stufenweiser Emanation, wie bei Ekkehart, wie bei Plotin. Als sittliche Anwendung lehrt Czepko, der übrigens auch den Seneca studiert hat, einen gewissen Stoizismus: die Unterwerfung alles Sinnlichen unter ein geistiges Prinzip. Tod ist Konzentration der Kräfte auf das Unsichtbare, Ewige: Alles Leben bedeutet ein kurzes Vorspiel, alle Natur einen Weg zu Gott. Das Wirkensideal bleibt füglich quietistisch; es gipfelt in der Abtötung des Leibs um eines hochgespannten Seelenkults willen. Erst Schefflers umfassender Geist hat diesen Dualismus überwunden.

Bereits im XVII. Jahrhundert wetteifert mit der mechanistischen, Cartesianischen Entwicklung eine vitalistische, Leibnizische. Wie sich die beiden ablösen und ausgleichen, das einläßlicher darzulegen erübrigt unserem Schlußabschnitt. Vorwegzunehmen ist, daß sich die Übergänge, Fortschritte, Verbindungswege von der einen zur andern am hellsten und unmittelbarsten im Bereich des religiösen Weltbilds überschauen lassen: Der neuplatonische Aspekt der Naturphilosophie und Mystik, antike Architektonik mit gotischer Allsehnsucht und christlichem Individualismus gattend, beschließt im Keim fast alle Grundstoffe und Grundformen der Lehre Leibnizens. Er erscheint in flüchtigen Spuren bei Fleming und Gryphius und Zesen, wird aber wesentlich nur von der geistlichen Dichtung und deren Jüngern und Nachbarn gebildet und gepflegt. Wir treten nun an seine machtvollste Verkörperung heran:

Scheffler ist dieser Gipfel zweckerhabener Geistigkeit. Geistigkeit in der Weltansicht: Er ist der Schauende, Staunende, ins Dunkel Starrende, der

Digitized by Google

in raumlosen Gründen sein Selbst und seinen Gott erkennt; nur wer sich vom Hier und Dort, vom Jetzt und Dann befreit, wer seinen Sinnen und seinen Trieben flieht, der lebt in diesem Reich, das tausend Tode öffnen. — Geistigkeit im Naturerforschen: Alles andere als Pantheist, begrüßt er mit der Heiterkeit des Kinds und der Traumsicherheit des Magiers überall das Beseelte, Bewegte, Organische, in ihm die Spuren des Göttlichen lesend. — Geistigkeit im Umgang mit dem Nächsten: Ein jeder ist Totalität und unentbehrliches Glied im Schöpfungsplan; berufen und befähigt, ein Kosmos zu sein, ‚wesenhaft' unendlich und doch eines, nichts Einzelnes begehrend, wissend, liebend. Ein Bild der Menschheit und ein Arm der Weltenordnung, die eben kein Polizeistaat und kein Fabrikbetrieb ist, vielmehr eine immer auch sittliche, Wollen und Fühlen beherrschende, Schicksalsgemeinschaft. — Geistigkeit im Verhältnis zu Gott: Anschauen und einswerden, teilnehmen und verwirklichen! Nicht bitten und preisen und fürchten; bewundern und schweigen, ohne Sinnendurst und ohne Redeprunk.

Scheffler hat dem barocken Jahrhundert das reinste und geschlossenste Weltbild geschaffen, das großartigste deutsche Denkerwerk vor Leibniz. Er schürft nicht in seelischen Gängen und Schlünden; er weckt eine gewaltige Phase im Kampf des nationalen Geists mit Platon. Denn nicht die ewige Gotik, sondern die Synthesis von Antikem und Christlichem, wie sie zuerst im Plotinismus theoretischen Umriß gewinnt, hat diesem Charakter sein Tiefstes und Edelstes abgelockt. Das XVII. Jahrhundert, die große Epoche der Kunstform, scheint vorerst hinsichtlich der Lebensform und Weltanschauung Stillstand und Lücke, im besten Fall Episode zu bleiben. Bei Scheffler offenbart sich der Bogen, der aus der Sphäre Picos und Brunos, Sebastian Francks und Weigels und Böhmes hinüber zum klassischen Gipfelzug von Shaftesbury bis Hegel sich wölbt. Das engere Idealitätsproblem, wie es Shaftesbury, dem Erben Clarkescher und Wollastonscher Lehren, wie es Hamann, dem Schüler pietistischer und mystischer Überlieferung, zum Schwerpunkt aller Metaphysik werden sollte, ist freilich diesem Seher und Naturforscher, der dem Antiken fremder bleibt als viele Zeitgenossen, noch keine Kernfrage. Sein Grübeln kreist vorzüglich um das Widerspiel von mechanischer und organischer Natur- und Weltstruktur, von Universalismus und Enzyklopädismus, von Emanation und Uhrwerk, um alle die Antagonismen, die sich im System des Leibniz, später Schellings, begrifflich am schärfsten erfaßt haben. In den Gemütstönen wechselt die Demut des Menschen, der trotziger Selbstwesenheit und hoffärtiger Einzelliebe ent-

Digitized by Google

sagt, mit dem Stolz, kleine Welt und Sohn und Ebenbild Gottes zu sein. Indessen überwiegt in solchem Individualismus noch das Gebot der Pflicht den Anspruch der Freiheit. Gleichwohl siegt Schefflers heiterer Glaube über alle bedrückende Stimmung, wie sie zum Beispiel der verwandte Spiritualismus und Illusionismus bei seinem Verehrer Schopenhauer nach sich zieht. Er ist eben nicht nur der Lehre, sondern auch dem Wesen nach eine kontemplative, vor allem auch eine unmittelbar formbegabte Natur, die gegen alle ‚Qual des Absoluten' eine Fülle von künstlerischen Gesichten aufrufen kann.

In den ‚Geistreichen Sinn- und Schlußreimen' — unter dem Titel ‚Cherubinischer Wandersmann'[1]) weltberühmt —, die als Schefflers reinstes Bekenntnis vorzügliche Würdigung heischen, steht ausgesprochen Christologisches neben weitschichtig Mystischem. Alle die Vorbilder und Vorläufer des Franckenbergschen Kreises, in Sonderheit den alten Tauler, Thomas a Kempis, Weigel, Böhme hat der Belesene gründlich kennen gelernt. Auch Czepko klingt vielfältig an[2]). Kern und Ellinger haben eine Masse von Parallelen zusammengetragen, der letztere namentlich aus den Emanationslehren Weigels. Es wäre indes leicht, den Stammbaum der meisten Schefflerschen Ideen bis in die Mystik der Kreuzzugzeit, dieses erste Erwachen der abendländischen Seele, ja bis in den Plotinischen Bereich zurückzuverfolgen ...

Als Erscheinung zum Wesen, wie der Schein zum Feuer, verhält sich der Mensch zum Ewigen. Gott kann ohne ihn nicht ein Nu lang leben. „Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein". „Ich bin Gotts ander-Er". „Gott ist so viel an mir, als mir an ihm gelegen, Sein Wesen helf' ich ihm, wie er das meine hegen". Wer Gott kennt, kennt den Menschen, und umgekehrt. Gottes Geist wohnt in uns und wir brauchen ihn nur zu befragen. Nur in diesem Zustand gibt es Totalität, das ist Wesentlichkeit. Denn das berufene „Mensch, werde wesentlich" bedeutet zunächst: Erweitere dich zum Kosmos, sei Universum. Hieraus erst fließt die Forderung nach Wahrhaftigkeit und Selbwachsenheit: „Der Zufall muß hinweg, und aller falscher Schein; Du mußt ganz wesentlich und ungefärbet sein". Die Theorie vom

[1]) Seit der 2. Auflage, 1675. Das Werk ist auch nach Ellingers — mich überzeugenden — Erwägungen hauptsächlich vor Schefflers Übertritt zur katholischen Kirche geschrieben, in den Jahren 1651—53. Das 6. Buch, eindeutig katholischer Prägung, entstand erst vor der 2. Auflage, zu Beginn der 70er Jahre.

[2]) Schon Straßer hat diesen Zusammenhang ausführlich untersucht: A. a. O., S. 59 ff.

Digitized by Google

schöpferischen Menschen hat diese Imperative, die barockem Gattungscharakter aufs Schroffste widerstreben, im ganzen XVIII. Jahrhundert festgehalten: Am unendlichen Kräftespiel des Organischen teilnehmen! In einer höheren Wesenheit aufgehen! Es kommt indes in solchem künstlerischen, von religiösen Gehalten durchsickerten Geheg immer auf Anschauungen und Seinsstufen an, die ein Vermögen nur der Auserwählten bleiben, wie es in Schefflers religiösem, von künstlerischem Formgefühl durchwogtem Weltbild allein der ruhigen Kontemplation bedarf, einer Pflicht für jedermann. „Du selber machst die Zeit: das Uhrwerk sind die Sinnen, Hemmst du die Unruh' nur, so ist die Zeit von hinnen". Doch wertet Scheffler diesen negativen Zustand keineswegs als letztes Ende, ja durch die Offenbarung des persönlichen Vaters und Versöhners empfängt die ganze Ansicht etwas ungemein Warmes und Heiteres. Alle Dinge sind in Gott, und sie alle sind in Gott göttliche Dinge. Dahin mündet die große „Verformung" und „Überformung": „Auf daß du Gott in Gott und Gott durch Gotte seist".

Alle Vereinzelung ist Wesenlosigkeit, Larven- und Krüppeltum. Wesentlich sein aber heißt Kosmos sein: „Der Mensch ist alle Ding'". Zufallsledig in sich selbst beruhen: das Rad sein, das aus sich selbst läuft! In der Welt ohne Welt, in der Hölle ohne Hölle leben. Etwas lieben gilt so viel wie nichts lieben. Hingegen: „Wer nichts begehrt, nichts hat, nichts weiß, nichts liebt, nichts wil, Der hat, der weiß, begehrt, und liebt noch immer viel". „Wer nichts in allem sieht, Mensch, glaube, dieser sieht's". (Unter den Tugenden steht demgemäß die rein betrachtende Hingabe obenan; sie trägt den Adel des wahren Gottesbewußtseins, den Schein der Heiligkeit: Greco.) Alles Böse entspringt, getreu nach Böhme, nur einem Nichtaufgehen im obersten Seinsgrund. „Dafern der Teufel könnt aus seiner Seinheit gehen, So sähest du ihn stracks vor Gottes Throne stehen". Durch Gnade werden Menschen göttlichen Wesens teilhaftig. Den Weg solcher Vollendung weist die Liebe, die demgemäß gelassen und wesenhaft sein muß im Sinn Spinozas und gewisser Spanier: „Die Liebe gegen Gott steht nicht in Süßigkeit, Süß ist ein Zufall nur; sie steht in Wesenheit". Der mystische Eros hebt die Seele ins Reich der ewigen Formen, des Ewig-Einen. Ihn von irdischer Brunst und rauschhafter Ekstase losgelöst zu haben, ist der bedeutsamste Aufstieg Schefflers über die Ebene des südlichen Barock empor.

Jeder ist sich den Mut schuldig, sich als Einzelnen auszulöschen, sich abzutöten um des höheren Lebens willen. „Geh' hin, wo du nicht kannst: sieh', wo du siehest nicht; Hör', wo nichts schallt und klingt, so bist du,

Digitized by Google

wo Gott spricht". Wie Czepko feiert Scheffler das alte mystische Paradoxon Nihil, das reinstes Glück und höchstes Sein erschließt: „Nichts bringt dich über dich als die Vernichtigkeit: Wer mehr vernichtigt ist, der hat mehr Göttlichkeit". Mag einer alle Stunden solchen Tod erleiden, er findet jedesmal ein edleres Leben wieder. Wer sich in das göttliche Wesen einschmelzen läßt, empfängt durch dessen Schöpferatem immer neue, reinere Gestalt. Je mehr man sich ergibt, desto höher erhebt man sich. Nur durch tiefere Hingabe ist der Mensch dem Tier, der Seraph dem Teufel überlegen. Das ist alles andere als Pantheismus! Der Mensch bleibt Mittelpunkt der Schöpfung; nicht, wie bei den Indern, die bloße Besonderung und Verunreinigung eines Allgedankens. Dank seiner Selbstvernichtigung ist er das gott-nächste aller Geschöpfe: „Mensch alles liebet dich; um dich ist's sehr gedrange; Es laufet all's zu dir, daß es zu Gott gelange". Ergebung erhöht und Verzicht stärkt. „Dafern mein Will' ist tot, so muß Gott was ich wil, Ich schreib' ihm selber für das Muster und das Ziel". Unendliches wird unmittelbar, Ewiges wie ein Tag ... Gott ist die Allheit der Dinge, die Dauer der Zeit. Er will nicht und wirkt nicht. Er ist nicht hoch noch tief, nicht hier noch dort. „Mein Gott, wie groß ist Gott! mein Gott, wie klein ist Gott! Klein als das kleinste Ding, und groß wie all's von Noth". Er ist in allem und alles ist nur, sofern es in ihm ist. Er ist oberste Ursache, wahre Wirklichkeit, letzte Vollkommenheit (Leibniz-Schelling-Solger). Er schafft die Welt noch immer, denn für ihn gibt es kein Früher oder Später. Von großartiger Weite zeugt die Auffassung, die allen Harsdörffer und Zesen das harte Wort entgegenruft: „Wer Gott um Gaben bitt't, der ist gar übel d'ran: Er betet das Geschöpf und nicht den Schöpfer an". Noch die Geniekonzeption der Hamann, Young, Jacobi, Lavater hat hier ihr leuchtendes Urbild: Gott ist der höchste Künstler, das Universum schönstes Kunstwerk. Gott west als Sein ohne Anfang und Ende, Schaffen ohne Ursache und Wirkung, Handeln ohne Ziel und Beweggrund: Er ist Symbol der unbedingten Immanenz des Weltgesetzes, das hier viel umfassender wirkt als alles physikalisch-mathematische Naturgesetz. Wir dürfen sagen: Sein Begriff birgt fast sämtliche Merkmale einer organischen Vollendung, die dann das XVIII. Jahrhundert als tiefsten Kern einer auf Harmonie und Schönheit gerichteten Weltanschauung in Kunst und Leben zu verwirklichen strebt. In solchem wahrhaft kosmischen Erlebnis werden alle ästhetischen und moralischen und religiösen Kräfte eins: die Fülle und die Not des deutschen Idealismus ... Die Vorstellung Schefflers ist bei allem durchaus nicht abstrakt;

Digitized by Google

Gott ist das Licht, die Liebe, das Leben. Man kann in Gott sein oder nicht und also gut oder bös. Eine andere Problematik der Frömmigkeit gibt es nicht.

Abgesehen vom sechsten Buch drängt sich in Sonderheit im dritten etwas von jener siedeheißen katholisch-romanischen Sinnlichkeit hervor, wie sie in der schlesischen Dichtung bereits seit Scherffer und Scultetus furienhaft emporschwillt; der Konvertit ist ihr später ohne Hemmung verfallen. Speeisch-Teresische Braut-Bräutigam-Motivik nutzt Scheffler an solchem Ort ebenso farbensatt wie gegenständlich. Schon in den Titeln bekundet sich engere Anlehnung an mittelalterliche Allegorik und dogmatische Exegetik. Vom heiligen Ignatius ist die Rede, Sankt Agnes erhält eine Grabschrift; auch die scharf emblematische Stanzung, die solche Sprüche in der verbreiteten Sammlung der Georgette de Montenay erfahren hatten, ist hier in Resten gewahrt; Ähnliches hatten ja schon Sudermann und Czepko geübt, vermutlich auch Franckenberg. Im Übrigen fehlen bei Scheffler weder die mystischen Zahlen und Figuren noch die okkultistischen Metamorphosen noch der chemische Hokuspokus. Überhaupt geht er nicht immer sonderlich wählerisch und geschmackvoll zu Werk; mehrfach werden erotische Krämpfe, stigmatische Verzückungen, liturgische Gleichnisse weniger scheu gemieden als es solcher Spiritualismus gebieten sollte. Schefflers Gesamtentwicklung ist zackig und brüchig und verleugnet errungenes Niveau, wie das bei vielen bedeutenden Köpfen der Epoche der Fall ist. In Zeitläuften, wo alles Gemeinschicksal so wechselvoll und katastrophenreich dahinbrandet, wo jähe Wende in Beruf, Gesellschaft, Aufenthalt den Einzelnen so grimmig schüttelt und umherschleudert, vermag sich eben nur ganz selten einer gerade und harmonisch auszuleben ...

An Spee oder Gerhardt gemessen, ist das Naturempfinden Schefflers unbedeutend. In welcher Manier er meist nur Typisches beobachtet und dann mit Werkzeugen der Gelehrsamkeit und Beredsamkeit bearbeitet, ist von Witkop zutreffend dargestellt worden. Seelischer Feinblick ist nicht mit ebenbürtigem äußerem gepaart. Diese Begabungsgrenzen werden selbstverständlich erst außerhalb der ‚Sinn- und Schlußreime' kund. Tersteegen, einfacher und inniger, undialektischer und unparadoxer, ermangelt dieser Schranke; die Durchdringung von Natur und Seele, die immer ein Einswerden von Aisthesis und Ethos bedeutet, erweckt hier wundersame Harmonien aller menschlichen Kräfte. Bei Scheffler indessen, sobald er die Metaphysik verläßt, verbündet sich der dämonischen Klarheit des inneren Sinns eine Trübheit und Unsicherheit des äußeren. In solchem Bereich wird

Digitized by Google

eine Einbuße an Schau durch ein Übermaß an Schmuck übertüncht; er sieht hier seine Umwelt nicht mit unbeirrter Wachsamkeit und unverwirrter Schärfe, doch er behängt sie üppig und bombastisch, durchaus im Stil gegenreformatorischen Dekorationsgeprängs. Auch den katholischen Ornat trägt er — nach den fünf ersten hehren Büchern des ‚Wandersmanns' — mit zunehmendem Schwung und Schwulst. Schon in der ‚Heiligen Seelen-Lust' (1657) erscheinen spanische Motive des letzten Schlußreim-Buchs monoman zugespitzt: Mittelalterlich-schauervoll, wie weitestes Sehnen und freiestes Ahnen nunmehr in Fleischlichstem und Greiflichstem Behausung nimmt! Der fanatisch geliebte göttliche Führer, hier wieder der rosenwangige und balsamduftende Jesulinus, hört auf die Anreden „mein Lamm", „mein Täublein", „Kleinod meiner Sinnen", „mein treuer Pelikan". Ekstatische Verzückung schildert den „himmlischen Seelenfreund":

Mein Freund ist wie ein Röselein,
Wohlriechend, schön, ausbündig fein;
Ist mit des Himmels Tau begossen,
Viel Dornen haben ihn umschlossen.

„Er küsse mich mit seines Mundes Kuß"; „Er küsse mich, der süße Liebesgott"; „So komm doch her und küsse deine Braut": Hier überall funkeln zwischen gleißenden, massigen, majestätischen Wolkenkulissen und Himmelsprospekten, zwischen Hosiannah und Gloria, die schwärmerischen, zärtlichen, vertraulichen Werbungen. Hier spielen alle lockenden Verführungskünste der ‚Trutznachtigall', nur noch weit greller, geiler, anmutloser:

Ich lauf dir nach
Mit stetem Ach,
Mit Seufzen und mit Sehnen.
Ich suche dich ganz inniglich,
Mein liebster Schatz, mit Tränen,
Denn dein Geruch erweckt in mir,
Herr Jesu, ew'ge Liebsbegier.

Das Irren und Hasten der verliebten Psyche, die lieber in wilder Bewegung als in Berninischer Passivität vergegenwärtigt wird:

Sagt an, ihr Liljen und Narcissen:
Wo ist das zarte Liljen-Kind?
Ihr Rosen, saget mir geschwind
Ob ich ihn kann bei euch genießen.
Ihr Hyacinthen und Violen,
Ihr Blumen alle mannigfalt,
Sagt ob ich ihn bei euch soll holen,
Damit er mich erquicke bald.

Daneben die lobsingenden Engel und strahlenden Throne, zuweilen Gleichnisse von Weltgehalt, umwoben mit billigem Wallfahrerputz. Scheffler ist hier nicht eins mit seinem Genius: In Sachen der katholisch-südlichen Motivik kann er uns nur als Herold des Erfüllers Gottfried Arnold gelten[1]). Die Schefflerschen Gesichte der „Gekreuzigten Liebe" oder des „Schönsten

[1]) Sorgsame Würdigung widmet den Arnoldschen Ideen und Motiven vorzüglich W. Frh. v. Schröder, ‚Gottfried Arnold', Heidelberg 1917, S. 37 ff.

Digitized by Google

Bilds" oder des „Seelengartens" werden im dionysischen Stürmen und apollinischen Türmen der ‚Göttlichen Sophia' mit mythischer Wucht und magischer Helle geladen, nicht unwürdig eines Novalis....

Viel schlimmer als in solcher Psychologisierung des metaphysischen Aspekts verleugnet sich Schefflers eingeborene Größe in der späteren Theatralisierung, die in der ‚Sinnlichen Beschreibung der vier letzten Dinge' einen Gipfel an trivialem Überschwang erklettert. Szenen des dritten Teils, der ‚Ewigen Pein der Verdammten', wetteifern mit den wüstesten Traktätlein der Gegenreformation. Hier sind die Höllen- und Gerichtsvisionen der Hieronymus Bosch und Lukas van Leyden übertroffen: Aller Ekel, aller Unrat, alles Ungeziefer wird aufgeboten, um die sündigen Leiber zu peinigen; Ratten fressen ihr Fleisch, Schlangen durchschlüpfen die Reste, Kröten beschmutzen ihre Gesichter, Bremsen und Wanzen und Skorpione stechen jeden einzelnen Punkt zur brennenden Wunde... Das Übrige übertrumpft die krassesten Verzerrungen spanischer Krampf- und Bluterotik. In der Lebensbeschreibung der heiligen Teresa wird solches ‚Miaron' noch durch tiefes Leiden und hohes Ringen geadelt; man gewahrt diese Strahlen selbst in Krankheitsbildern gleich dem am Beginn des sechsten Kapitels: „Jener viertägige Paroxismus brachte mich in einen Zustand, daß der Herr allein die unerträglichen Schmerzen wissen kann, die ich in mir empfand. Die Zunge hatte ich mir völlig zerbissen. Im Schlunde hatte ich, weil nichts hindurchgegangen war und die große Schwäche mich belästigte, eine solche Verengung, daß auch das Wasser nicht hindurch konnte; ich kam mir völlig verrenkt vor; im Kopfe verspürte ich eine sehr große Betäubung, ich war zusammengezogen wie ein Knäuel"... Wie malerisch-seelenkalt und verantwortungslos weilen hingegen des alten Scheffler Verse in diesem Gefühlsbezirk! Er ist ein mehr starker als feiner Geist. Er hat seiner Epoche eines der kühnsten und edelsten Weltbilder geschaffen, deren der Protestantismus vor Leibniz fähig war. Südlicher Spannung und Hitze schon dem Temperament nach geneigt, hat er dann, maßlos zutappend, dem Katholischen lieber als alle sublimen Empfindungstöne den Rausch der physischen Qualitäten abgeschöpft. Eine Verschmelzung und letzte Erhöhung zu gesamtmenschlicher Fülle und Einheit haben Metaphysik und Psychologie, sittliche Selbstbeherrschung und sinnliche Raserei, mystisches Schauindich und barocke Farbengier auch in diesem Schöpfergeist nicht erwirkt, in dem sich nördlicher Flug und südlicher Glanz, reformatorische Weltgestaltung und katholische Seelendynamik, deutsche Gottesschau und spanische Gottes-

Digitized by Google

neurose am nächsten rücken. Und darum bleibt diese Persönlichkeit, vielleicht der größte Torso des Jahrhunderts, allen Lutherischen Höhenentfaltungen der Vor- und der Folgezeit zuengst benachbart und zuinnerst verwandt.

Drängen wir abschließend den Kern dieses Werks in theoretische Grundbegriffe zusammen! Scheffler, der weiter blickt und tiefer gräbt als irgend ein Zeitgenosse, dehnt sein Gedankengehäus bis an die Mark des Solipsismus. In diesem Teil ist er systematischer Illusionist, allerdings nicht in jenem irrationalen Sinn, den später ein Fritz Jacobi verkörpert, vielmehr in den Bahnen scharfsichtiger Analyse und eindringender Naturerforschung, wie nachmals Schopenhauer. Die Gefahr eines pessimistischen Ethos hat er durch eine hinreißende Anfangs- und Schlußbejahung überwunden, die, persönlicher Urempfindung und Lebensform entquellend, nicht etwan erst dogmatisch aufgepfropft wird, sondern ein metaphysisches Substrat bildet, in dem die an sich überaus kritisch gegründeten Gedankenfolgen von vornherein verwurzelt und verankert sind. Von Pantheismus darf, wie schon erörtert, nicht die Rede sein. Gott ist in allen Dingen, aber doch nur, so weit sie einer ganz bestimmten Bewußtseinsstufe angehören: so weit sie der Liebe mächtig sind, der Selbsthingabe und -abtötung. Sein Wesen ruht weder in einem wandellosen Zustand noch einem geometrischen Verhältnis, vielmehr in einem dramatischen Akt. „Gott ist wahrhaftig nichts, und so er etwas ist: So ist er's nur in mir, wie er mich Ihm erkiest". Das ist mehr Böhme als Spinoza. Bei Scheffler, wie bei allen großen Deutschen, stehen Erfahrung und Idee im Kampf um Ausgleich und Ergänzung und Vermählung zum Ganzen, das mehr ist als die Summe seiner Teile — während beispielshalber im Veda die Erfahrung von der reinen Erkenntnis wie etwas Niedriges und Schmutziges verachtet wird. Scheffler, in seinem unzermürbten Haupt- und Höhenwerk, hat für die Fernhaltung solcher Anschauungen, wie überhaupt auch aller ontologischen Auslegungen, ein scharfes und besonnenes Auge. Gewissen Platonischen Sätzen fügt er die Glosse ‚idealiter' hinzu, so den Versen: „Die Rose, welche hier dein äuß'res Auge sieht, Die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht". Auch bezüglich des Worts, des Fleisch gewordenen, dieser ersten und nächsten Einkörperung alles Göttlichen und Idealen, nimmt er die Hauptfrage vorweg, die seit Hamann und Herder alle Lutherischen Idealitätslehren, unter ganz typischer Auswertung des Platonisch-Plotinischen Komplexes, in den Mittelpunkt setzen ....

Digitized by Google

Unmittelbar in Schefflers Spuren treten die Sinn- und Schlußreime im Anhang der ‚Consilia und Responsa Theologica' des Gottfried Arnold, der 1701 den ‚Cherubinischen Wandersmann' herausgegeben und auch in seinen ‚Neuen Göttlichen Liebesfunken' verwandte Verspaare gefügt hat; gelegentlich auch Sprüche Tersteegens im ‚Geistlichen Blumengärtlein inniger Seelen'[1]). Treuester Nachfolge befleißigt sich der Theosoph und Prophet, Hochstapler und Märtyrer Quirinus Kuhlmann, der über erotische Ekstasen von unvergleichbarer Leuchtkraft tollkühne Konstruktionen eines abwegigen Scharfsinns stülpt. An der Wende zum Aufklärungszeitalter, Zeichen des Abbruchs und des Aufbruchs, erhebt sich dann die Stimme Barthold Heinrich Brockes', der, in spröderer und reinerer Welt Vorkämpfer einer fernblickenden Wiederannäherung zwischen Reformations- und Renaissancecharakter, alles auf die erhabene Persönlichkeit Gottes baut, ohne die stumme Großartigkeit des natürlichen Gewebs irgendwo einer Bevormundung preiszugeben. Auch Drollingers Unsterblichkeitsbetrachtungen ziehen aus Scheffflerischer Weltansicht ihr Größtes... Von allen Strömen des Barock fließt, nicht bloß energetisch sondern auch real, allein der religiöse mit seinen seelischen Schätzen und seinen metaphysischen Kräften ins kommende Jahrhundert hinüber, zu neuem Wettstreit mit der Antike und den romanischen Kulturen. Die spätgalante Lyrik Hunolds unterwirft sich seiner Übermacht.

[1]) Die verhältnismäßige Unabhängigkeit Tersteegens belegt R. Zwetz, indem er eine Reihe Schefflerscher Motive in Tersteegens Bearbeitung vorführt: ‚Die dichterische Persönlichkeit Gerhard Tersteegens', Diss. Halle 1915, 33 ff. Einprägsam auch S. 37: „Scheffler schreibt als erdvergessener, in erträumten Weltweiten schwebender Poet, Tersteegen als Seelsorger, der das, was er geschaut, den Brüdern sagen muß und ihnen den Weg zu diesem Schauen weisen will".

Digitized by Google

IX. KAPITEL

ZERFALL UND ZEITWENDE

1. BAROCK UND AUFKLÄRUNG

Nach Hofmannswaldau und den Seinen stockt die Entfaltung des Barocken und schwillt nur zu massiger Breite. Den Abseitern und Spätlingen gesellen sich alsbald die ersten Widersacher: Das Natürliche bricht die Vorherrschaft des Pathetischen. Der Maßstab aller Illusion und Stilisierung wird täglicher Erfahrung und praktischem Bedürfnis abgeborgt. Auch zahlreiche galant-gelehrt gedrillte Mode-Lieblinge, wie Neukirch oder Canitz, ja selbst Hunold, nehmen das Losungswort Natürlichkeit, das bei und seit Boileau verwandt ist dem Begriff Vernünftigkeit[1]), beflissen auf. Entschlossener sammelt sich, von Christian Weise aufgerufen, ein Kreis der Anti-Marinisten, die in eifernder Abkehr von den Idealen des Barock, und aller Formerneuerung überhaupt, den Weg der naturalistischen Überlieferung gehen und dabei alles Renaissancefremde und Renaissancefeindliche an sich raffen: das Reformatorisch-Erziehliche, das Komödiantisch-Volkstümliche, das Satirisch-Kritische, das Platt-Alltägliche. Anderseits strömen krude und plebejische, burleske und burschenhafte, zum Teil auch unbehauen religiöse Elemente in die curiöse Dichtung ein, um hier als Gärungs- und Zersetzungskeime zu wirken. So werden die schwelgerischen Dekorationen abgetragen; die abgestandene Motivenmasse, flach und faul, fällt später als wohlfeile Beute an die Etikette des französischen Klassizismus, der zwischen kurzatmigem Realismus und opernhaftem Aufputz eine ebene Straße schlendert...

So werden die barocken Stoffberge und Formenschätze um die Jahrhundertwende gewogen und zu leicht befunden, später gesichtet und veredelt. Die nächste Aufgabe heißt Scheidung, Unterscheidung. Die junge Epoche beginnt ihren Werdegang mit Feindschaft, Abbruch, Neubildung. Gerade in der unmittelbaren Folgezeit überwiegt der Gegendruck und Gegenstoß, erst nachmals, seit der Abdankung Gottscheds, werden die alten Farben und

[1]) ‚La nature et la raison', ‚Le naturel et le raisonnable' bilden ein beliebtes Geschwisterpaar in aller rationalistischen Ästhetik der erwachenden Aufklärung.

Digitized by Google

Tapeten freimütig hervorholt. Überall folgt einer Epoche der ärgsten öffentlichen Verwüstung und des zuversichtlichen privaten Aufbaus, der Festräusche und Schäferträume und Bakchanalien, der Eschatologien und Prunkspektakel, des Machiavellismus und Jesuitismus, des Okkultismus und Chiliasmus, der ausgelassenen Kindlichkeit neben der laublütigen Greisenhaftigkeit, nun eine Woge umfassender Betriebsamkeit, voll männlicher Beherrschtheit und Besonnenheit. In keinem Augenblick obsiegt Erschlaffung, nur Umwandlung und Umschaltung der Energie. Gesunde Kraft ergibt sich neuem Dienst, stets markig und jugendlich. Die Wechselbezüge der ästhetischen Sphäre zu den nachbarlichen, ihre Anlehnungen und Verschiebungen und Vermittlungen, dieser Funktionszusammenhang wird dann vom XVIII. Jahrhundert in allen wesentlichen Varianten durchdrungen und durchdacht. Zunächst wird freilich das Künstlerische aus der unabhängigen Vordergrundstellung in eine abhängige Hintergrundlage zurückgeworfen. Gleichwohl bleiben immer gesamtmenschliche Regungen in Wirksamkeit.

Vorab also schroffe Gegenwirkung, dann aufsteigende Nachwirkung. Man sucht zunächst die wuchernde Phantastik zu beschneiden, einen härteren Wirklichkeitssinn zu erziehen, eine strengere Wahrheitsregel aufzurichten. Allerdings entfesselt solche Bewegung, wie sie von der Mitte der 90er Jahre bis gegen 1730 abrollt, kein wuchtiges Ringen zweier Welten. Der Widerstreit entspinnt sich mehr in boshaften Reibungen schwacher Parteien als im dramatischen Zusammenprall mächtiger Fronten. Eine zerbröckelnde Bildung führt sich ad absurdum, eine müde Epoche quält sich in blutarmen Verfallserzeugnissen fort, eine außer- und widerästhetische Haltung gewinnt die Oberhand. Erst wenn wir nach den weiteren Zielen dieser Umwälzung in der Gottschedzeit Ausschau halten, dann hebt sich aus dem Chaos ein Wille zum Sinn und ein Drang nach Entwicklung heraus: Vorher, in der galanten Belletristik, entweder besessene Farbenorgien, Mord und Scheiterhaufen, oder behutsames Ausbiegen ins Idyllische; jetzt systematische Ordnung einer Zivilisation mittels rationalistischer Werkzeuge, gesetzliche Eindämmung alles Wirklichkeits-, will sagen Alltäglichkeitsfernen und alles Aufwühlend-Innerlichen. In jenem barocken Geheg herrscht teils der Stoizismus, teils auch der hemmungslos verrieselnde Empfindungsschwall; nun die regeltreue Verständigkeit und das von straffem Grundsatz kontrollierte Temperament. Dort überhitzte Sinnlichkeit bei verhältnismäßiger Gefühlsarmut; hier, nach dem Anbruch des jungen Jahrhunderts, Einschränkung

Digitized by Google

noch dieses Gefühls. Bleibt jene Formkunst selbst in Schmähstrophe und Epigramm trotz aller pseudophilologischen Kopistik von einer Lust gebärdenfrohen Mimentums geschwellt, so triumphiert nun bis auf Weiteres der amusisch-moralisierend-satirische Tonfall, der alle Lebensschilderung zur Predigt oder zum Pamphlet werden läßt. Freilich, wo einst, bei Lohenstein und Bucholtz und Jüngern, Quisquilien und Exkurse ohne Gliederung und Notwendigkeit unbeirrbar sich türmen, ringt Weises und Canitzens Dichtung nach vernünftiger Ordnung und Wahrscheinlichkeit. Und wo die Zeitgenossen Buchners und Schottels mit naturkundlichem und geschichtlichem Bildungsgut in mittelalterlicher Einfalt umgegangen waren, strebt man in Brockes' Tagen den Grundsätzen des Rationalismus und Realismus auch künstlerisch Genüge zu tun. Im gesellschaftlichen und staatlichen Leben beginnt die machiavellistische Macht- und Kulturpolitik den Rechts- und Freiheitsprogrammen bürgerlich-englischer Herkunft den Platz zu räumen, eine in Deutschland allerdings rein theoretisch-abstrakte Umwertung. Der ethische Gesichtspunkt als solcher aber bewährt sich auch fernerhin als Wesensnerv der Aufklärung; ein Kern, der aller Renaissance gemangelt hatte, ja, dessen Fehlen die Raffaelzeit von unserer klassischen Hochrenaissance im XVIII. Jahrhundert zutiefst unterscheidet.

Dieser sittliche Grundzug kennzeichnet eine Epoche, die mehr auf Lebensform und Bildung eines Menschentums bedacht ist als auf Kunstform und Erwerbung von Fertigkeiten. Moralistische Inhalte liegen wohl auch in den katholischen Literaturen der Vorzeit zuhauf, bei den Hofphilosophen und Charakterologen der Renaissance und deren barocken Trabanten: den Guevara, Boccalini, Quevedo, Harsdörffer, Lohenstein, in monumentalerer Prägung bei dem stolzen, düsteren, marmorkalten Gracian, der noch in der Blütezeit der Klüngel und Perücken ein Bild des neuen Weisen und des neuen Tatmenschen aufrichtet, wie es dann zu Weises und Thomasius' Tagen in Deutschland Teilnahme und Nacheiferung findet. Die sittliche Einstellung des aufgeklärten Zeitalters ist freilich demokratischeren Geists. Sie ist ja Pflicht und Antrieb für jedermann, Trägerin aller Handlungsregeln und aller Jenseitsbezüge. Solche Haltung enträt der Welthöhe jener an Kasten und Konventionen gebundenen Bildungs- und Geschmackslehren. Ihre eigenen kulturschöpferischen Kräfte und Weiten offenbart sie erst später; was sie für alle künstlerischen und theoretischen Provinzen deutscher Geistigkeit bedeutet, ahnt man vielleicht zum erstenmal bei Lessing. Zunächst ist es eine abschüssige Entwicklung, die von den heldischen Lebens-

Digitized by Google

propheten der Renaissance zu den pfiffig-tüchtigen Schulmeisterköpfen hinabgleitet, wie sie um die Jahrhundertwende zu Volkserziehern und Geistesführern sich aufwerfen. Diese frühen Aufklärer erweisen sich vielfach, nach Wesen und Wirken, gewissen Humanisten und Reformatoren verwandt. Wie in der Lutherzeit rückt der Lehrer und Landsknecht des Glaubens an den Platz des apostolischen Schwärmers und Abenteurers. Auffällig erneuert sich jetzt Tendenz und Form der Schulspiegel, Toren- und Teufelsschriften. Auf allen Linien triumphiert die junge Bürgerlichkeit über das aristokratische Gehaben des Barockmenschen, der im Großen und Kleinen den Vorschriften der höheren gesellschaftlichen Politesse zu gehorchen bemüht war.

Der hier erwachende Typ vermag aus aller künstlerischen Schwingungs- und Ausdrucksfähigkeit nicht eben viele Förderung zu ziehen. So verfolgt man gerade die Schwächen und Gefahren der barocken Tugenden mit geschärftem Augenmerk. Charles Sorel und Cyrano de Bergerac waren gegen die Gattung der Calprenède und Gomberville und Scudéry zu Feld gezogen. Boileaus ‚Les Héros de roman', 1664 geschrieben und erst 1688 gedruckt, versetzen ihr einen tödlichen Stich. Die Altertumsbekämpfung der Perrault und St. Evremond legt eine Bresche in den Klassizismus, in Holland zerrüttet ein musenfeindliches Eiferertum die blühende Nationalbühne, in England setzt der Puritanismus vorübergehend ein Theaterverbot ins Werk, in der Goeze-Stadt Hamburg entfachen pedantische Magisterseelen den berüchtigten Opernstreit. Der Schweizer Prediger Gotthard Heidegger entrollt in hanebüchenem Gepolter seine ‚Mythoscopia romantica', ein herzhaftes Pereat für alles Heroisch-Galante. Nur Lohensteins ‚Arminius' genießt als polyhistorisches Kompendium vielseitige gelehrte Sympathie. Und während die jesuitischen Höflinge und Beichtväter mit vereinzelten Ausnahmen — etwan dem Ausfall Possevinis gegen den ‚Amadis' — die ‚Romans' naiver und duldsamer hinnehmen, legen die Schweizer Ästhetiker aus künstlerischem, die ‚Vernünftigen Tadlerinnen' und der ‚Biedermann' aus sittlichem Gesichtspunkt schroffe Verwahrung ein. Durch Gottsched, der die Äsopische Fabel für die edelste Gattung erklärt und die deutsche Oper geradezu vollständig ausrottet, sinkt dann die Würde und Wirksamkeit dieser älteren Formenwelt auf den tiefsten Punkt hinab. Doch solche Tyrannei bleibt nicht von langer Dauer. Und bald steigt mancherlei barockes Erbe, vorerst in Singspiel, Schäferspiel, Anakreontik kärglich fortgepflanzt, zu frischem Wachstum und später Blüte empor.

Digitized by Google

Wir überschauen jetzt die Umschaltungs- und Umwertungsvorgänge, die vorab das Barock erschüttern und zerstören: von Weise bis hinab zu Gottsched, und überlassen es dem nächsten Abschnitt, die Wiedergeburt des Barocken in der Gestalt des Rokoko zu würdigen. Sehen wir ab von der unmittelbaren Verflechtung, wie sie zum Beispiel in der religiösen Lyrik und in der bayrisch-österreichischen Theaterkunst besteht, dann werden wir nach vornehmlich drei Richtungen gewiesen, wo XVII. und XVIII. Jahrhundert in Gegen- und Wechselwirkung sich begeben. Sie seien als Schema vorweg herausgehoben: 1. Gegen den verstiegenen Schwulst erhebt sich dessen Todfeind von Anbeginn, das Natürliche, vorzüglich in der realistischen Komödie Weises und seiner Jünger. 2. Gegen die wässerige Plattheit, dieses zweite Entartungserzeugnis des Barocken, eröffnet die vernünftige Hofdichtung ihren Kreuzzug: der Klassizismus der Benjamin Neukirch, Canitz und Besser und Gefolg. 3. Nach der schwunglosen Lauheit des späten Kirchen- und Gemeindelieds regt sich in der Betrachtungs- und Bekenntnislyrik der Haller und Brockes ein höherer Individualismus, eine zartere Empfindsamkeit, ein reicheres Naturgefühl, ein hellerer Sprachinstinkt. Das Natürliche, das Vernünftige, das Empfindsame: diese drei Bundesgenossen bringen vorerst alles Barocke zu Fall.

Der erste und grimmigste Gegner: der Naturalismus, bei Weise und seinen Gefährten, zertrümmert die üppige Formkunst, er kommt dem anderen Extrem des Rohen und des Niedrigen bedenklich nah, begeisterungsfeindlich von Ursprung an. Keine Verwandlung noch Umbildung des in Konventionen Erstarrten, vielmehr brutale Abtötung aller seelischen Reizsamkeit, aller Ekstatik und Melodik, alles Stimmung- und Traumhaften. Allerdings auch noch nicht pedantisch oder doktrinär, sondern jugendlich, weltfromm, zuversichtlich im pfiffigen Hantieren mit dem Öllämpchen des witzigen Gemeinverstands und mit dem Ölkännchen der schlauen Erziehlichkeit. Auch vor antiker Schönheit hegt Weise wenig Ehrfurcht. Besser behagt ihm das unverwüstliche Leder des Kirchenlieds aus Ristischen Gerbereien. Eigensinn und Verranntheit liegt ihm fern. Sein Dichten liebt den breiten Mittelweg, der die Pfühle und Kissen des Blümerant-Schönseeligen ebenso wie die Schroffen und Klippen des Heroisch-Curiösen, das Schlüpfrige wie das Berserkerhafte umsichtig zu vermeiden weiß. Derbes und Drastisches, Prügel und Schabernack, Gespenst und Pickelhäring, das alles wird sorglos, voll gesunder Psychologie und sicherer Mimik, im Buch und auf der Bühne angesiedelt. Die Fabel mahnt bisweilen an Hans Sachs, die Episoden

Digitized by Google

an Ayrer, die Abschreckungspädagogik an niederländische Schwänke, vereinzelte Gestalten an das Gryphische Charakterlustspiel. Im Gegensatz zu den historischen Kolossalaktionen der Schlesier, zu den kindlichen Schäferspielen der Nürnberger, zu den allegorischen Balletten der Dresdener weilt Weise bei alltäglichen Begebenheiten und nahen Gedankenkreisen. In der Menschenzeichnung und in der Szenenfügung leistet er immerhin das Wertvollste vor Gottsched.

Gerade diese Geistigkeit bietet im stärksten Grad die oben angemerkten Parallelen zur Reformation, mit deren Ausläufern unter anderen Weise allein dank der Satire des Barockjahrhunderts noch verwachsen ist. Hier wie dort Besserungswille und Tatchristentum, unternehmender Nützlichkeitssinn und Unterschätzung der Form. Gleich manchen humanistischen Präzeptoren will Weise nicht viel wissen von den ästhetischen Verbrämungen des geselligen Anstands; indessen kennt er keinen wichtigeren Gegenstand des Unterrichts als die erprobte ‚Politik', nunmehr in bürgerlicher Auffassung: die kluge Anpassung an des Nächsten Sitte und Art, verbunden mit advokatorischer Dialektik und Eloquenz, zum edlen Zweck des Vorwärtskommens um jeden Preis. Den Neigungen des Durchschnittsreformators kongenial ist auch seine satirische Durchhechelung von Sitten, Ständen, Typen, am augenfälligsten in den Romanen, seinen gefeiltesten und gepflegtesten Hervorbringungen: In allen ist dem mittelalterlich-reformatorischen Motiv der Narrenschau eine beherrschende Rolle eingeräumt[1]). Die hehre Unbedingtheit des reinen Luthergeists wird im Übrigen gröblich mißachtet, das Heldentum der Renaissance an ein paar Streberpraktiken verraten.

---

[1]) Eine Sichtung von Weises Roman-Motivik auch unter diesem Gesichtswinkel gibt R. Becker, ‚Christian Weises Romane und ihre Nachwirkung', Diss. Berlin 1910. — In den ‚Drei Hauptverderbern in Deutschland' erfolgt — im Rahmen eines Traumgesichts — um den unterirdischen Thron des Nationalgotts Mistevo ein riesenhafter Aufmarsch von Ständen und Berufen im Stil der alten Torenrevue. Im ‚Politischen Näscher' fügen sich zyklische Enklaven in einem Schelmenroman, Entwicklungsroman zu einem Panorama der menschlichen Eitelkeit aneinander. Die ‚Erznarren' wahren die theoretisch-ausdrückliche Haltung eines polemischen Traktats über diesen Gegenstand, und die ‚Drei klügsten Leute in der ganzen Welt' führen dank dem Vorhaben, die drei besten Köpfe der Erde aufzusuchen, eine endlose Galerie von Tölpeln und Narren zusammen. Dieses somit in allen vier Romanen betonte Lieblingsthema des Rektors wird nachher auch in mehreren Lustspielen verwertet: ‚Der bäurische Machiavellus', ‚Die verkehrte Welt', ‚Der politische Quacksalber', ‚Die unvergnügte Seele'.

Digitized by Google

Weises satirisches Kompendium, durch Stoff und Bau zur Enzyklopädie seiner Ideenwelt bestimmt, sind die ‚Erznarren'. Hier hält er Gerichtstag über die Bildungsfragen des barocken Jahrhunderts: Die mit dem IX. Kapitel einsetzende Episode des pathetischen Amanten, der um einer spröden Amaryllis willen Sterne kreißen und Götter verrecken läßt, travestiert den Bombast der Hofmannswaldau-Schule; Briefstellen werden vorgenommen und hämisch glossiert. Wie Morhof und Wernicke verspottet er die Sprachneuerer und ihre Vereine, denen ja auch die ‚Zweifache Poeten-Zunfft' gewidmet ist. Nun bringt er im XI. Kapitel einen Schreibungs- und Sprachreformator mit Zesenschen Zügen, einen ‚Herrn Ziriack', auf die Beine, der sich gleichfalls im Brief legitimiert, mit Ofidius und Firgilius, Lachchen und Ahndänkken, Tageleuchter und Libinne, Wohlsäzzenheit und Gunst-gesinnenschafft und frei erfundenen Verschlimmbesserungen; als er dann solchen Unfug noch kritisch zu rechtfertigen die Stirn hat, wird ihm die Belehrung zuteil[1]): „Das Hochteutsche muss auch verständlich seyn, und muss nicht wieder die Natur der Sprache selbst lauffen. Über dis könte auch eine Eitelkeit grösser seyn, als dass man sich einbildet, es sey ein Wort besser als das ander? Ein Wort ist ein Wort, das ist, ein blosser Schall, der vor sich nichts heist, und nur zu einer Bedeutung gezogen wird, nach dem der Gebrauch und die Gewonheit solches bestätigen. Und also muss man den Gebrauch am meisten herrschen lassen. Ein Tisch heist darum ein Tisch, weil es von den alten Teutschen so beliebet und gebraucht worden. So heist auch ein Fenster, ein Pistol, eine Orgel, etc. das jenige, wozu es von den ietzigen Teutschen ist geleget worden. Ich frage auch, ist diß nicht der eintzige Zweck von allen Sprachen, dass man einander verstehen will? Nun wird es niemand leugnen, dass dieselben Wörter, die ihr außmustert, von iedermann besser verstanden werden, als euere neue Gauckel-Possen". Das aller echten und hohen Überlieferung des Luthertums entfremdete Esperanto-Prinzip der Aufklärung kann nicht bündiger aufgerollt werden.

Unter den Standpunkten Weises vermißt man nur einen: den künstlerischen. In buchstäblichem Sinn ist ihm das Dichterische als solches ‚Nebenwerk'. Er denkt nicht hoch von Phantasie, doch immerhin, sie fehlt ihm nicht. Viel schlimmer steht es schon um seinen engsten Troß, den der Professor Johann Riemer in Weißenfels vertreten möge: geschmack- und formlos, aber auch bar jeder Laune und Erfindung; ohne Architektonik, doch auch ohne drastische Handlung und Zeichnung. Weise, in der Kunstform

[1]) HND 12—14, S. 67.

Digitized by Google

seiner Romane einer fernen Vergangenheit zugehörig, in seiner Lyrik mit allen Schwächen und Makeln des barocken Jahrhunderts reichlich behaftet, hat nicht einmal als Dramatiker für die Zukunft gesät. Sein Vermächtnis fällt überwiegend der aufsteigenden Posse anheim, deren lässiger Stegreifstil mit dem Schwung und der Anmut südlicher Intermezzi oder Pariser Vaudevilles in keiner Hinsicht zu wetteifern vermag, vielmehr nach Art des Fastnachtspiels in Zoten und Prügeln schwelgt und höchstens nebenher mit den Singspiel-Ansätzen Fühlung nimmt. Erst die Komödien der trefflichen Frau Gottsched brechen dann die Verpöbelung, allerdings um den Preis der Verwelschung. Inzwischen zieht die Leipziger Gassenliteratur alle Keime des Rohen und Trivialen freudig an. Allwöchentlich erscheint eine Masse poetischer Zettel, anlaß- und festmäßigen, spottenden und schmähenden Inhalts, mit denen eifrig getrödelt wird. Der Fürst dieses Parnasses: Picander-Henrici, Possenreißer, Pasquillant und — Textdichter der Matthäuspassion, erweist sich in seinen Lustspielen als späten, aber reinrassigen Sprossen der Weiseschen Komödie ... Gottsched als erster erklärt schließlich dieser Stegreifreimerei Krieg: Klassizismus gegen Burleske! Es ist sein frühester Streit, ein gerechter und ein siegreicher. In späteren Fehden hat er seine Meinungen und Forderungen nicht mehr geändert. Indes die Stellung, die Henrici gegenüber Recht und Macht behauptet hatte, gerät den Schweizern gegenüber ideell ins Unrecht und praktisch in verdienten Mißerfolg.

Weiseschen Ton trägt Richey in die Lyrik, bei dem zuerst eine Note der Bremer Beiträger aufklingt. Verwandte Stoffe bieten die banalen Sprüche Aßmanns von Abschatz, zuweilen auch die bissigen Epigramme Johann Grobs. („Des namen eigenschaft liegt meinem dichten ob, Es bleibet wol darbei, ich heiß', und schreibe grob".) Die Grobianus-Manier des ehemaligen Landsknechts sticht ärgerlich ab von jener kernigen Gnomik, wie sie Logaus Humor und Schlagfertigkeit entflossen war... Gegen den unedel gewordenen Adel richten sich ernste Streitschriften, nach Art von Wincklers ‚Edelmann'. Die durch den ‚Simplizissimus' erhöhte Schelmenerzählung erfährt im Studentenroman der Jahrhundertwende genügsame Nachfolge, am ansehnlichsten noch in Happels ‚Akademischem Roman'. Immer gebieterischer tritt Amadis-feindliche Erziehlichkeit an Stelle fernschweifender Abenteuerlust. Reuters ‚Schelmuffsky', ein Meisterstück der handfesten Figurenzeichnung, macht sich den allseits klaffenden Zwiespalt von höfischem Geckentum und bürgerlicher Schlafmütze, heroischer Moral und schmalziger Philisterei, curiöser Auslandssucht und Hintertreppenklatsch,

Digitized by Google

wie ihn eine Epoche äußerster zivilisatorischer Verelendung und zugleich höchster künstlerischer Angeregtheit unfehlbar erzeugen mußte, mit starkem Geschick und stärkerem Erfolg zunutz ... In Hamburg, wo sich unter den Hunold und Postel und Anhang alle Auswüchse und Entartungen des Galanten in mannigfachen Mischungen am zähesten lebendig bewahren, erhebt sich Wernicke als Anwalt der Natürlichkeits- und Verstandesansprüche. Der ‚Kehraus' der beliebten ‚Charlatanerien' bildet sein Hauptmotiv: „Mancher wäre nicht so lächerlich, wenn er nicht so gelehrt; mancher nicht so lasterhaft, wenn er nicht so witzig; mancher nicht so verdrüßlich, wenn er nicht so höflich wäre". Er verdammt die Nürnberger, äfft Hofmannswaldau, lästert Lohenstein; zuärgst erzürnt ihn Hunolds Brei aus Zuhältertum und Bigotterie. Dem Abgott des Jahrhunderts Tacitus widmet er die boshaften Zeilen: „Wir deuten jedes Wort mit viel Verstand und Müh'; Die Leser machen ihn gelehrter, als er sie". Er spottet auch über Hans Sachs und ist im Ganzen zwar literarischer, nicht aber künstlerischer eingestellt als Weise. Auch ihm mangeln die Sinne für Gefühl und Phantasie. Immerhin gefällt er sich nicht in einer Don-Quijote-Pose um jeden Preis, sondern wägt und zielt; und dadurch dient er der Entwicklung mehr als mancher satirische Recke mit längerem Arm und schwererem Geschütz ... Mit Wernicke verbündet sich der Hamburger Advokat Barthold Feind, in lehrhaften Gedichten und einer satirischen Erstlingsschrift. Ähnliche Anklagen vertritt die dritte Satire ‚Von der Poesie' des Boileau- und Horaz-begeisterten Canitz: Göttliches ist gemein geworden, Pegasus in hundert Joche gespannt, Lorbeer und Weihrauch brombeerbillig. Henrici selbst gesteht vor dem IV. Teil der ‚Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte': „Vor diesem war doch noch was mit dem Lorber-Handel zu verdienen: aber heutiges Tages will fast kein rechtschaffener Kerl mehr anbeißen". Das Dichtertum verkommt auch in gesellschaftlicher Hinsicht. —

Der nächste Gegner des Barocken ist der Klassizismus, vernüchternd und verstraffend, noch reichlich von barockem Hausrat umgeben, durchaus nicht unversöhnlich zerstörend, aber auch nicht aufbauend; beschneidend und schematisierend. Der Naturalismus bleibt anästhetisch, vernichtungswütig; der Klassizismus schulmeistert und gängelt, doch er zertrümmert nicht. Der Naturalismus ist renaissancefeindlich von Ursprung her; der Klassizismus sucht die Renaissance auf neuen Wegen zu befördern. Die Naturalisten sind, wenn auch nicht barock-fremd aufgewachsen, ganz unbarock erzogen; die Klassizisten haben meist noch bei den zweiten Schlesiern singen und sagen

Digitized by Google

gelernt. Weise folgt der vernünftigen Natur, Neukirch seinem vernünftigen Geschmack.

Hatten Weise und Wernicke die Schlesier trutzig angerannt, so enthält sich ein Canitz bloß naserümpfend ihrer Nachahmung, Neukirch und andere sagen sich ohne Ungestüm von ihnen los. Aber gerade dieses Abschwenken und Abfallen ohne polemische Posaune besiegelt das Ende der schlesischen Dichtung als Schule. Die Abtrünnigkeit einer Jugend, die sich in Hofmannswaldaus Gefolg die Sporen verdient hat, wirkt auffallender und bestürzender als alle gehässige Aufwallung... Die stolzen Barock-Fanfaren Künstlerlos-Heldenruhm-Unsterblichkeit verlieren Wirkens- und Werbekraft. Der Dichter entsagt der seit Opitz usurpierten Standesglorie; er mischt sich unter die Menge, wahrt Abstand vom Vorwurf, entäußert sich jedes persönlichen Bekenntnisses. Die sittlichen und religiösen Gärungen, die im Barock so heißen Widerstreit entfesselt und genährt hatten, sind nun erfroren... Canitz und Besser entdecken durch Boileau das Urbild ihres Wünschens und Trachtens, Neukirch wandelt sich unter ihrem persönlichen Einfluß. Auch Christian, der schlichtere Sohn des Andreas Gryphius, der gegen Hofmannswaldaus Knappen von Anbeginn Mißtrauen hegt und in der Vorrede seiner ‚Poetischen Wälder' das schillernde Rauschgold der Marinisten, den Phébus, geißelt, sucht jetzt an die Natürlichkeits-, will sagen Vernünftigkeitsreformen der beaux esprits Anschluß. Die akademische Reimerei Pietschens besitzt in Gelehrten wie Morhof in Kiel oder Mencke in Leipzig die Wegbereiter einer gleichstimmigen Sprödheit. Seit den Beziehungen der ‚Acta eruditorum' zum Pariser ‚Journal des sçavants' beginnt auch in der Republik der Wissenschaften eine Überschwemmung mit französischen Anregungen. Was indes vorläufig in deutscher Dichtung Mode wird, heißt nicht Corneille oder Racine, vielmehr Boileau: das undurchwatbare seichte und schlammige Meer der Hof- und Widmungspoesie; Zirkel und Richtscheit, Symmetrie und Kongruenz, Korrektheit und Einfallsblöße. Die neuen Dichtergesellschaften, gelehrter, straffer, steifer als die alten Runden, auf theoretische Programme und publizistische Parteien eingeschworen, bestimmen die literarische Organisation der Epoche, so die ‚teutschübende Gesellschaft' in Hamburg oder die ‚teutschübende poetische Gesellschaft' in Leipzig. In Dresden, wo um den Thron der katholischen Herrscher barocke Konvention in praller Blüte steht, ja im Bereich der materiellen Künste erst jetzt die reifsten Früchte trägt, ist alle Festdichtung weicher und südlicher als im Buchhandelszentrum Leipzig, das dem klassi-

Digitized by Google

zistischen und realistischen: einem viel protestantischeren Geist mutig die Tore öffnet. Dank solcher Wendung der Dinge ergreift Sachsen an Stelle von Schlesien die Führung in unserer Literatur, die von den Mittelpunkten der Barockkultur nun immer weiter abrückt. Leipzig tritt in der aufsteigenden Lessingzeit hinter Berlin zurück, der Hauptstadt des vernunft- und machtergebenen großen Preußenkönigs. —

Die dritte Heerschar, die das aufgeklärte Zeitalter dem barocken entgegensendet, sind die empfindsamen Bekenner persönlichkeitsbewußter Frömmigkeit und sinnlich-sittlichen Welterlebens. Seit Längerem droht der exklusiven Galanterie in der religiösen Gefühls- und Gedankenschwärmerei ein proteischer Feind. Schon in den 70er Jahren errichtet der protestantische Mystiker Poiret aus Metz auf pietistischem Grund den Bau einer normenfeindlichen Wissenschaftslehre: ‚De eruditione triplici solda, superficiaria et falsa libri tres'. Später erscheinen die Bücher ‚De tribus magnis impostoribus' und ‚De arte nihil credendi', im Wesen Proteste gegen den Atheismus. In Gabriel Wagner: ‚Realis de Vienna' erhebt sich im geistlich-gelehrten Stand der unermüdlichste Verfolger der curiösen Wissenschaft, deren Verfahren dogmatisch vom Rationalismus und Cartesianismus vorgezeichnet wird. So hat das Barock nun insgesamt drei Fronten zu verteidigen.

In Widerspruch zu Weises Naturalismus und Neukirchs Klassizismus ist die Betrachtungsdichtung nicht bloß mittelbare Reaktion, sondern auch ursprüngliche Aktion, die Wiege blühender und ragender Entfaltungen. Hier herrscht viel Übergang und einige Vermischung, aber auch wenig Theorie und fast gar keine Polemik; hier wachsen neue Sinne, und Altersschwaches wird gelassen ausgesondert. Wir haben Ähnliches auch im barocken Jahrhundert erfahren: Aus Flemings und Stielers Vers lockt oft verwandtes Wach- und Jungsein. Nun regt es sich in neuer Schöpferlust, nicht bloß ein jähes Aufleuchten an widrigem Himmel, sondern der Anbruch eines Frühlings. In Günthers Dichterleben ist dieses Kräftespiel zum erstenmal in Fleisch und Blut und Sprache eingegangen: Wir grüßen hier die Röte eines Morgens, der dem uns abgesteckten Wertzusammenhang entsteigt. Die Grenze liegt bei Brockes, dem ersten, der die alten Schemen und Schablonen mit zeugendem Mark erfüllt. Auch er pflegt anfangs noch Alexandriner- und Gelegenheitsdichtung, voll witziger Schnörkel und trabender Stukkatur; auch grelle Elendsbilder aus den Kriegsnöten und schreiende Ausmalung der letzten Dinge. Er übersetzt den Kindermord Ma-

Digitized by Google

rinos, er wälzt den Plan einer dekorativen Vereinigung von Malerei und Dichtung und Musik. Er nimmt Spaziergang, Blumen, Morgenanbruch, Feldereinsamkeit noch statisch-szenisch auf und stellt es vielfach noch imitatorisch abzeichnend dar. Aber die Steigerung der körperlichen Sinne ist hier nicht bloß ein höherer Grad der Virtuosität, vielmehr die größere Weite einer Persönlichkeit. Brockes besitzt, trotz Nachahmungsklischee, das Organ, die Umwelt gleichsam abzutasten. Er greift die abendlichen Wälderschatten auf dem Wiesenplan, er fühlt die dunklen Tücher in die Hecken sinken, er begleitet das wachsende Heer der tanzenden Mücken. Alles wird aus unmittelbarer Nachbarschaft erlauscht, mit hellseherischer Schärfe festgebannt. Diese Sinnlichkeit ist ein stetes Lobpreisen des Schöpfers und Aufgehen in der Schöpfung: nicht dem finsteren Kerker, sondern dem schönen Leib des göttlichen Geists; verantwortungsbewußte Hingabe an das Lebendige und Fruchtbare, nicht — wie meist im Barock — Ekstase, Augenblick, Rausch, Kontrapost. Sie entspringt der nämlichen Wurzel wie die Weltfrömmigkeit der Pietisten. Sie wandelt Materialismus in Empfindsamkeit, zweckstrebige Enzyklopädik in Alliebe und Totalitätserleben, Beobachtung in Bekenntnis. Sie leiht dem Lutheraner jene großartig apollinische Herzenseinfalt, die der letzten und reinsten Gemeinschaft mit dem organisch-plastischen Kosmos des Plotinismus fähig wird. Ein demütiges und doch heldisches Natur- und Allumfassen ringt sich naiv aus einem Meer dekorativer Praktiken empor. Hier wird die Seele des XVIII. Jahrhunderts geboren ...

Digitized by Google

2. BAROCK UND ROKOKO

Der künstlerische Werdegang des XVIII. Jahrhunderts ist ein Weg vom Barocken zum Klassischen. An der Schwelle des Zeitraums Zerfall und Zersetzung: Barocke Form ist quallig und träg geworden, wuchert üppig und lässig dahin. Da beginnt der Kehraus der Aufklärung: Luxus und Zeitvertreib und Farbenorgie wird abgelöst von Werkeltag und Pflicht und Stundenplan. Härtere, vorab sittlich, wissenschaftlich, religiös gestimmte Geistigkeit schafft neue theoretische und praktische Ordnungen. Sie kämpft und knüppelt das Barocke nieder, freilich: sie rottet es nicht aus. Die Aufklärung dämmt und drillt und schuhriegelt, aber sie überwindet nicht. Sie hat die alten Kunstformen beschnitten, durch edlere ersetzt; sie hat kritisiert und gesiebt und gesichtet, nicht gebaut und nicht geformt. Die müde Pseudo-Renaissance wird durch Wesensfremdes eingeschränkt, ja fast erstickt, nicht innerlich entwurzelt: Die Hervorbringung der frühen Aufklärung — Fabel, Satire, Lehrgedicht, hohe Tragödie — ist in Sachen der technischen Form eher dem Grad als dem Wesen nach von der barocken unterschieden ... So ergibt sich dann um die Jahrhundertmitte eine einprägsame Konstellation: In breiter Schicht keimt wieder Kunstbedürfnis und wieder beginnt Sang und Bild und Spiel und Tanz zur Notdurft des Daseins zu zählen. Solch junges Werden drängt natürlich auch zu eigenem und bekenntnishaftem Ausdruck; doch dieser ringt sich erst nach schweren Wehen stockend los. Die bürgerliche Öffentlichkeit ist hier nicht ehrgeizig noch wählerisch. Zu steil sind ihr die Pfade Klopstocks, zu weit die Herders, zu beschwerlich Lessings, zu dunkel Hamanns. Nicht so sehr die Entdeckung einer neuen künstlerischen Welt liegt ihr am Herzen als vielmehr die Schmückung einer theoretisch-moralisch erneuerten Welt mit hergebrachtem künstlerischem Gerät. Also wird vorerst nicht etwan titanisch eine eigene Burg getürmt, nur gleichsam Miete in behaglicherer Wohnung gesucht, die gesteigertem ästhetischem Anspruch genügt: Man sammelt nun, was das Gemüt erfreut und was das Heim ziert — und eine noch nicht allzuferne, noch nicht ganz entschwundene Vergangenheit bietet, was man begehren kann. So feiert das Barock machtvolle Urstend. Man trägt jetzt wieder Hirtenstab und Fischertracht, man scherzt mit den zytherisch-halbweltlichen Grazien und Musen, windet Rosenketten und -kränze und schläft unter Faunen und Satyrn; Ballette, Chansons, Serenaden werden hervorgezogen. Gottsched und die Seinen hatten solchen Reichtum zumeist mit mürrischer Verachtung abgetan. Unter ihrer Tyrannei scheint

Digitized by Google

alles Barocke dem Aussterbestand überliefert. Aber hatten sie Schöneres, ja überhaupt Vergleichenswürdiges an seine Stelle gesetzt? Die menschlichen Werte der Wolff-Zeit liegen eben in anderem Bereich. Wer darum in den Tagen Gleims und Pyras und Uzens eine für jedermann verbindliche, für jedermann verständliche Sprache der Formen sucht, der muß sie noch immer vom Parnaß und vom Helikon holen. Wer — zu Gottscheds Verdruß — nun wieder Ton und Farbe heischt, wer Blumen schätzt und Nymphen liebt und Liebesgötter kaufen will, der bleibt noch immer an das Altertum und an die Renaissance gewiesen, oder genauer: an die erste einheimische Zubereitung der Antike, die Äußerlich-Heidnisches und Innerlich-Christliches so rätselreich und schillernd durcheinanderspielen läßt: die Pseudo-Renaissance, das Barock. Die beherrschende Linie und gültige Form ist immer noch bei der alten Mythologie, bei den galanten Mienen und Gesten, bei den curiösen Gleichnissen und heroischen Allegorien; und die hohen Gegenstände sind immer noch die durchläuchtigen Staats- und Liebesangelegenheiten, bevölkert mit Fabelfürsten und geraubten Prinzessinen und grausamen Schachs und weisen Derwischen, mit Indianern, Chinesen, Botokuden, blutigen Großmoguln und grausamen Deys. Die „edel angebauten Seelen" der Laroche bieten da wohl ein schwaches Paroli. Und was vermögen die blassen, papierenen Fabelgeschöpfe der didaktischen Dichtung gegen das welterprobte Europäertum der wehklagenden Corydone, der plaudernden Tityren und Meliböen, der kosenden Daphnis und Chloe, der wein- und weibseligen Mopsus und Menalkas und deren Verwandter?... Nichts anderes als diese Woge verjüngter, zwar überlieferungsgefügiger, indes die herkommenden Formen kennerhaft wägender und prüfender ästhetischer Kultur ist unser Rokoko! Salomon Geßner und Gleim und Wieland sind seine Führer. Das letzte Erbe des verwelkenden Barockstamms, von diesem durch die Aufklärung geschieden, zugleich technisches Vorbild und Motivenspeicher für die Klassik. Morbides Stilgefühl und reichste Selbstkultur, Frucht aus dem Garten Renaissance-Europas, harmonisch und undramatisch wie kaum eine andere in unserer zerrissenen Geistesgeschichte. Wirklichkeitssinnig und doch träumerisch, weise und tändelnd, ein goldener Nachmittag zwischen summenden Bienen und schaukelnden Faltern. Aus tausend Kelchen umfassende Bildung schlürfend, altklug und abgebrüht, kokett, gesprächig, scherzhaft, auch frivol, doch immer unbefangen und voll persönlicher Wärme. Schlafende Schöne und girrende Tauben, silbernes Mädchenlachen hinter Hecken, lauschige Gartenwege mit Statuen und

Digitized by Google

Urnen, Grotten und Wasserkünste und später auch Ruinen: Denkmäler Winckelmannischer Gelehrsamkeit und Matthissonischer Rührseligkeit. Alles in allem die zarteste, geschmeidigste, sublimste Einkörperung barocken Geists. Freilich nicht mehr barocken Geists im alten Stil! Barocken Typ bewahrt der Raumbegriff des Rokoko, sein Formgesetz, gewisse Züge seines Menschentums, die Neigung zur pictura-poesis: zur theatralisch-malerischen Ausstattung, die Schwäche für das Mythologische und Allegorische; das Schweifen in phantastische Fabel- und Wunderparadiese, in glücklichere, vornehmere, abenteuerlichere Zonen: die echt barocke Flucht in eine zweite, inselhaft abgeschlossene Welt, in die kein Dunst irdischer Notdurft zieht — geradewegs entgegen der klassischen Haltung, die nach dem ‚dritten Reich' verlangt, jener Durchseelung, Adelung, Vergeistigung des Diesseitigen mit allen Härten und Kanten. Wird dermaßen das Rokoko gegen die Aufklärung und die im strengsten, im nationalen Sinn klassische Sphäre hin von den natürlichen Grenzen alles Barocken beschlossen, so ist es innerhalb dieses Staats doch auch als selbständige Provinz umsäumt: Zwischen dem Hauptstamm des Barock und seinem späten Absenker, unserem Rokoko, waltet die Schulmeisterin Aufklärung, die allerdings im Hinblick auf die Kunstform nur handelt, nicht erzeugt, wohl aber ungekannte menschliche Einstellungen zeitigt, eine unternehmende Bürgerlichkeit, eine neue Gesellschaftsschichtung, einen spröderen Realismus in Urteil und Tat, wohl auch eine erhöhte Reflexion. Die aufgeklärte Epoche hat im Verhältnis des Menschen zu seinen Mitwesen, in der Stellung zum Ganzen seines eigenen Lebens, in seinem Umgang mit der Wirklichkeit abgründigen Wandel geschaffen. Das Leben ist ein architektonisches Ganzes, das unbeirrt geformt und getürmt und als Gesamtwerk gerechtfertigt werden muß. Hier gibt es kein Vergessen noch Verzeihen! Einzelnes wird sinnhaft und symbolhaft, alles Handeln gewinnt an Weite und Perspektive[1]). Das konnte an den Rokoko-Menschen nicht wirkungslos vorübergehen, so aufklärungsfeindlich die meisten fühlen mochten.... Rokoko ist somit Nachsommer des Barock, nach dem Verfall des Gottschedianismus emporblühend. Aber es ist Barock ohne Ekstatik, ohne Religiosität, ohne sittliche Salbaderei. Das ‚Ergötzen

[1]) Die feineren Züge dieses Charakters finden Darstellung in den Eingangsabschnitten meines Buchs ‚Erfahrung und Idee', Wien und Leipzig 1921. Was dort über die folgende Entfaltung ausgeführt ist, wird im vorliegenden Kapitel durch die Messung am Vorher ergänzt. Eine Übersicht des Gesamtzusammenhangs bietet mein Aufsatz ‚Hauptfragen des XVIII. Jahrhunderts' im Januar-Heft 1923 der ‚Österreichischen Rundschau'.

Digitized by Google

und Nützen' des Pisonenbriefs empfängt von diesem unpathetischen, unfeierlichen, unkolossalischen Sinn die Gestalt der ‚Idris'-Losung: „Ergötzen ist der Musen erste Pflicht, Doch spielend geben sie den besten Unterricht!" Rokoko ist indes auch Barock mit dämmerndem Wirklichkeitssinn; ebendarum nicht mehr konfliktlos phantastisch, vielmehr sentimentalisch, ironisch, skeptisch, vom wissenden Lächeln des Verzichtens umspielt. Barock ist, allerdings bloß in der mittel- und norddeutschen Literatur, überwiegend Zunft und Schule; Rokoko ist Gesellschaft und Welt. Barock ist Okkasionalismus in Lebensformung und Selbstkultur, Rokoko stählerne Zucht eines höheren Ich, das marmorglatt und firnenkühl — stets überlegen und selten blasiert — aus dem Getrieb seiner Tragikomödie aufragt. Noch einmal: Gewahrt bleibt das südliche, oft morgenländische Kolorit — wie es auch in der zeitgenössischen Türkenoper gepflegt wird (Mozart!) —, die Romantik der Entführungen, Verwechslungen, Wiedererkennungen, das Haften am Hier und am Heute; alles trägt Weinlaub im Haar und weiß von keiner Uhr. Abgestreift wird alles ausdrücklich Religiöse, Metaphysische, Dogmatisch-Moralische. Ein Weniger an äußerem Ballast, ein Mehr an innerer Überlieferung!

Das Rokoko wird in der deutschen Dichtung von keiner weltbedeutenden Persönlichkeit verkörpert, etwan so wie in musikalischem Bereich von Mozart. Es leidet stark an Mischungen, Verträgen, Widersprüchen. Es ist nicht aus der Wucht eines schöpferischen Polemos geboren gleich dem Sturm und Drang; es wird nicht von überragenden Einzelnen dargelebt wie die Klassik; es hat keine entschlossene Programmatik wie das alte Barock und keine gesetzgeberische Autorität wie der Gottschedianismus. Es ist weder jugendlich noch national. Es ist biegsam und wählerisch, keiner Partei oder Schichte verschrieben. Und es erblüht in einer Zeit des vielspältigsten Gegen- und Ineinander aller ästhetischen Triebe: Der aufgeklärte Klassizismus, durch tausend Muster gegängelt, versucht sich in immer weicheren und satteren Varianten. Schon ist Winckelmanns Stern erschienen und die Schar seiner Trabanten wächst. Klopstock hat einen Sturm entfesselt, dem keine arkadische Puppe und kein anakreontisches Gewinde trotzt. Lessing und Herder sind just am Anfang ihrer Bahn zu mannigfachem Abschweifen bereit... Dennoch läßt sich der Kern des Rokoko, sein Typ, seine Energie, seine Aktivität, aus solchem Wirrwarr säuberlich herauslösen. Wir versuchen im Folgenden, dieser Aufgabe zu genügen. Vorerst noch ein paar Züge des Allgemeinbilds, dann die Glieder dieses Organismus!

Digitized by Google

Rokoko ist Fleisch vom Barock, voll reicheren Geäders und feineren Nervensystems: befreit von curiöser Schminke und gezügelt von reiferer Menschlichkeit. Das Rokoko ist selbstgenug, fürstlichen Konventionen und imperatorischer Grandezza ungefügig, weltmännisch und weltbürgerlich, ledig alles nationalen und religiösen Pathos; gefaßt und abgeklärt, geheilt von sittlichem Besserungswahn. Mild und gelassen verneint das heitere Verstehen der Abderiten Wielands das Eiferertum eines Schupp oder Rachel und Sacer und Moscherosch, dieser Häupter der ‚strafenden Satire'. Der Jünger des Lukian und Aristophanes in seinem ergebenen Allesbelächeln und Allesverzeihen ist Vorbote Tiecks, Brentanos, Görres'; zugleich der Gegenfüßler des anklägerischen Fanatismus, wie er dank der Kulturkritik Rousseaus den Sturm und Drang durchwühlt. Das Rokoko ist ebenso unterrichtet wie unpedantisch. Das Einstreuen von Zitaten, im Barock schwerfällige Gelehrsamkeit, bleibt bei Wieland oder Georg Jacobi oder dem jungen Heinse suverän ausgebreiteter witzig-launiger Zierat. Erst das Rokoko hat deutscher Kunst wieder im Ausland Publikum geworben: Geßner und Wieland werden im Westen gepriesen und nachgeahmt und Weissesche Operettencouplets gewinnen in Italien beinahe Volkstümlichkeit. Das Rokoko ist unfaustisch wie nichts in unserer Dichtung, unfaustischer noch als das Barock, das wenigstens im philologischen Strebertum eine Art Willen und Konzentration entfaltet. Das Rokoko ist älter, gereifter, erfahrener, aber auch menschlich voller und gepflegter als alles Frühere und Zeitgenössische. Das Formgefühl und Stilbedürfnis des Rokoko erstreckt sich auch auf Selbstbeherrschung und -gestaltung: Nichts wußte Goethe an Wieland höher zu schätzen. Gerade das Rokoko hat Shaftesburys „moral grace" — das ist nachmals ein Grundstein im Gebäude Schillers — markig gelebt und subtil gefeilt. Das Humanitätsevangelium und Harmonieideal — Herder allein bekennt das oft — hat von der vornehmen Ataraxie des Rokokogeists, seiner helläugigen Lebenskunst und wohlwollenden Geselligkeit den machtvollsten Anstoß empfangen. Prometheischer Persönlichkeitskult und jesuitische Persönlichkeitszucht haben bei Fritz Jacobi, dem Ganymed der Sturm- und Drangwelt, zum erstenmal den vielstimmigen Akkord des romantischen Charakters geprägt, und Heinse, das schier paradoxe idyllische Kraftgenie, verkörpert ein gleichfalls unerhörtes Bündnis von Selbstbehauptung und Selbsthingabe. Man würdige Lenz oder Merck oder Moritz: Wer mehr ist als hier Bildungsbürger dort Naturbursch, ist irgendwie mit dem Öl der Rokoko-Geistigkeit gesalbt. Noch die Erzählungskunst des alten Klinger bän-

Digitized by Google

digt das Kolossalische in einem ‚Prepon' solches Schlags. Hier sind auch lebendige Wurzeln romantischer Ironie —: Wir sind da an ein Hauptmerkmal des Rokoko geraten: Ironisch kommt es zur Welt, ironisch sinkt es ins Grab; ironisch schützt es sich gegen die Ungunst derber Zeitläufte. Auch diese Haltung entspringt gesteigertem Wirklichkeitssinn. Solche Energie wirkt eben in doppelter Richtung. Einmal unmittelbar: Verstraffend und vereinfachend kehrt ein zarteres Wirklichkeitsgewissen vom circensischen Schnörkelpomp zur festeren, gehalteneren Linie wenigstens des Catull oder Tibull zurück; aus Automaten werden immerhin Typen, statt bemalter Flächen öffnen sich natürliche Räume, der Zephyr ist nicht Wollustwedel, sondern Frühlingsbote; die Glorie Ovids verblaßt ein wenig, die Gestirne Horazens und Anakreons treten in den Zenit. Man ermißt solchen Fortschritt des Realismus am besten an den Idyllen Salomon Geßners: Die Amathusische Venus wird ländlich geschmückt, ein Hauch von Saat und Erde dringt in das Geheg der zytherischen Gärten, menschlicher Urberuf wird in antikisierender Typik verherrlicht: Die Saiten, die nachher in Maler Müllers Seele klingen, und vielfach noch in Goethe ... Anderen Schlags ist die mittelbare Ausprägung des helleren Wirklichkeitsverstands. Der Rokoko-Poet, wissender und wahrhaftiger, ergeht sich zwar noch in der zweiten Welt des Barock; aber er freut sich ihrer nicht mehr in konfliktloser Phantastik, sondern bereits voll Resignation und Skepsis: Hier fußt die echte Ironie des Rokoko! Sie streichelt die alten Formen mit rührender Sorgfalt, sie behütet sie vor widrigen Stürmen, sie trägt ihre müde Grazie tief in das Zeitalter der Klassik und Romantik hinein: zum klassizistischen Eklektiker Matthisson, zum Blümchen- und Kränzchen-Dilettantismus der spätromantischen Journale. Kecke Ironie kräuselt die Verse, die Heinse für den Thüringischen Zuschauer oder die Halberstädter Büchse schreibt; Rost oder Uz dienen ihr häufig im Ton der galanten Zweideutigkeit, voll echterer geselliger Kultur Johann Georg Jacobi; und menschlich-überlegen meistert sie Jung-Goethe, in dessen Brust schon seit den Leipziger Tagen der Wandel vom Rokoko zum Sturm und Drang urbildlich sich vollzieht. Greifen wir nur zum ‚Buch Annette' und den ‚Neuen Liedern'! Ironik ist in solchem Geist selbstredend ein Zug unter vielen. Indessen ein wesentlicher, wiederkehrender! Nicht nur, daß hier zwischen barocken Versatzstücken und anakreontischen Gemeinplätzen alle Düfte taufrischer Fluren aufsteigen, daß zwischen curiösen Tapezierkünsten saftiges Grün und zwischen ausgeklügelten Beleuchtungseffekten leibhafter Sonnenschein lacht; in allen Szenen waltet lose Ironie,

Digitized by Google

unmelancholisch und unzerrissen, gutmütig, pausbäckig, eigenen Vorzugs gewiß. Wie Goethe in der ‚Ziblis' mit Waldgöttern und Nymphen umspringt oder — noch in Straßburg — mit Amor und Dorilis bei arkadischem Picknick, wie er die Fäden für die Hirtentragik Lydes und Aminos spinnt oder den „Triumph der Tugend" zelebriert, oder in zwei Erzählungen die „Kunst die Spröden zu fangen" lehrt, oder wie er nachmals in den 90er Jahren die trällernde „Spröde" in den blühenden Morgen ziehen, oder im Zauberflötenfragment Papageno und Papagena im Wechselgesang Liebesgötter feilhalten läßt, das alles ist umwoben vom Schleier wahrer Rokoko-Ironie aus der Hand einer Muse, die allem Menschlichen Huld trägt. Freilich, so hegt man, was man gern hat, wem man gut ist, doch nicht, was einem Daseinskampf und Schicksal gilt. Wozu indes bestürmen, was man überwunden hat? Das Rokoko hat überwunden. Es hat geträumt und getändelt, und sich doch in beidem durchschaut: Das strahlt ironisches Licht, doch niemals Komödiantik, Mache, Doppelzüngigkeit im Menschlichen. In Österreich, wo das dichterische Rokoko die vielleicht breiteste Fülle gewinnt, vererbt sich solche Kunst von Hanswursts und Colombinens naivem Geschäker durch alle Schichten der Bürgerlichkeit und der Weltbürgerlichkeit bis in die Sphäre des ‚Anatol' und des ‚Grünen Kakadu': „Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug". Hofmannsthal, dessen Prolog zum Anatol wohl die klassische Formel jenes geistigen Raums entdeckt, ist geradezu der Metaphysiker solcher Stimmung ... Dem Herzen Wielands ist die Ironie am innigsten verwachsen: Der lockere, behagliche ist ein zutiefst entzweiter Mensch. Er liebt seine Schwärmerei und fühlt doch ihre Schwäche. Ein wilder Selbststreit brennt in ihm. Kaum eines Zeitgenossen Jugendentwicklung hat so lange und stürmisch zwischen solchen Extremen geschwankt. Noch als gereifter Künstler bewohnt er eine selbstgeschaffene Märchenwelt, um deren Hinfälligkeit er doch weiß, gleich Lorenz Sterne und Genossen. Der große Jean Paul ist hier sein nächster und sein edelster Verwandter. Auch Lichtenberg und Merck, die zwei genialsten Söhne Hessens, in ihrer funkelnden Begriffsfechtkunst graziöse Jünger auch des Rokoko und Gegner aller vierschrötigen Vernunftbonzen, werden in ihrer rationalen Welt von ähnlichen Erkenntnissen zernagt ....

Das Rokoko ist der konservative Bestand in unserer Dichtung des XVIII. Jahrhunderts; in einer Entfaltung, der die Aufklärung überhaupt keinen selbständigen Wert, nur einen beschränkenden Zwang bedeutet. In mancher Hinsicht trägt es Züge des Antonio, an den sich ein versinkender

Digitized by Google

Tasso klammert: Ohne die Überlieferung des Rokoko wäre man nach dem Vertoben des Sturms und Drangs vielleicht in der gleichen Wüste gestrandet wie zu Gottscheds Tagen. Goethe hat das niemals vergessen... Über diesen friedvollen Geistern, reich an Muße und arm an Enttäuschung, erglänzt die milde Abendsonne des Horaz. Der leuchtende Morgen des Homer tagt erst einem jüngeren, heldischeren Geschlecht. Die Pseudo-Renaissance hat ihre letzte Stufe erklommen. Hier gibt es keinen weiteren Aufstieg. Nun schiebt eine freiere Jugend die gigantischen Blöcke heran, aus denen dann die Klassik, die deutsche Hochrenaissance, ihre vollendenden Lichtgebilde formt, doch niemals ohne das Werkzeug, das einst das Barock gegossen und dann das Rokoko geschliffen hat.

Wir haben den Organismus des Rokoko im Verband der barocken Sippe gewürdigt, um gleichsam sein Fleisch und sein Knochengebäu kennen zu lernen, und wir haben uns seine Hauptmerkmale innerhalb jenes Kreises vergegenwärtigt und so die Art seiner Gefäße und Nerven zur Anschauung gebracht. Wir widmen uns nun seinen Einzelgliedern, in folgender Reihe: 1. der leisen, schwanken, flüchtigen Lyrik: der Anakreontik; 2. dem verjüngten Schäfertum, in Mimik und Schilderung; 3. dem Singspiel der Weisse-Zeit, samt seinen viel verschlungenen jüngeren Varianten; 4. der Erzählung in Prosa und Vers bei Wieland und dessen Epigonen. Schon alles Stoff- und Gattungsmäßige ist für das Rokoko bezeichnend. Satte Erfüllung einer allerwärts durchmessenen Welt: Hier herrscht das Epos, kein Drama — während der Sturm und Drang, durchwühlt von brennendem Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit, im germanischen Drama schöpferisch ist, durchaus nicht im Epos. In der Lyrik ist Mischung und Übergang, hier findet das Rokoko in der Geniezeit vielfachen Wider- und Nachhall.

Die Anakreontik, wie alle Formen des Rokoko, ist eine europäische Angelegenheit — im Gegensatz zum nationalen Sturm und Drang. Seit der Entdeckung des Henricus Stephanus, seit den Tagen der französischen Plejade erobert diese Liebe-Wein-Tanz-Motivik den Kontinent. Fast alle großen Neulateiner des XVI. Jahrhunderts, diese ersten Verkünder barocken Formwillens, feiern ihre Delien und Neaeren im Takt und Ton des versus anacreonticus. Stellt man sich auf den Typ ein, dann gewahrt man den Riesenbogen, der von Celtis und Lotichius und Aemilius und Sabinus zu Hagedorn und Uz und Gleim sich wölbt, von den ‚Basia' des Johannes Secundus zu den ‚Baisers' des Dorat oder den ‚pièces fugitives' des Grécourt, zu den galanten Briefen, komischen Erzählungen, zierlichen Eklogen des Gresset

Digitized by Google

und den raffinierten Schäfergesprächen des Crébillon und deren deutschen Ablegern im Heinse-Jacobischen Kreis. Hagedorns erste Gedichte, 1729, streuen die Saaten aus, mit Gleims ‚Scherzhaften Liedern', 1744, beginnt die Erntezeit... Gleich allem Barocken entflieht auch die Anakreontik in eine zweite Welt, sorglich behütet vor aller beschmutzenden Wirklichkeit. Eine gewisse mittelbare Anregung wirkt mit: Man muß sich erholen von Gottsched, dem Midas, dessen Griff alles in Leder und Stroh verwandelt; auch Wolffs religiös-theoretisches Tretwerk schafft dem Heilbad Anakreons Zulauf. Der eschatologische Harnisch wird abgelegt, Venus und Bakchus beherrschen die Stätte, alles ist lieblich, putzig, anmutig: Täler und Blumen, Haine und Quellen, Lauben und Grotten. Nur nichts Heroisches, Dramatisches, Dämonisches! Kein Gebirge, kein Sturm, kein Weib, das mehr als Weibchen ist! Prospekte des französischen Gartens, zuweilen in freierer ländlicher Tönung. Wäldchen und Wässerlein, Weinglas und Mädchenrock. Hausrat aus den Kammern des XVII. Jahrhunderts! Die Abwandlung der häufig wiederholten Motive macht die Sprache gelenkig und biegsam, befähigt sie zu artistischen Schaustücken; sie ist hier freilich eher Mittel und Werkzeug als beseeltes Gebild unabhängigen Wuchses; aber geschmeidig wird ihr Leib und schmetterlingsleicht ihr Rhythmus.

Die Gangart solcher Phantasie fällt oft ins Rationale: Am Anfang die These, am Schluß die Pointe, in der Mitte die Klimax, alles mythologisch verziert, antithetisch frisiert, in ein Pondus gegipfelt. Die technische Form übertrifft die barocke an Klarheit und Einfachheit, die angesetzten Schnörkel und Voluten und Kartuschen werden fortgelassen; der Rhythmus ist unrhetorischer, die Bildfügung beweglicher. Die hohe Kunst des Auslassens wird virtuos geübt: Nicht allemal alles sagen, sondern stufen und gliedern, herausheben und zurückdrängen, veränderter Beleuchtung unterwerfen. Religiöser Bombast und sittlicher Sermon sind ausgeschieden. Alles Statisch-Mechanische in den Wortgemälden der Opitzianer und Leipziger weicht einer behenden Einfühlung und suggestiven Zeichnung. Dem XVII. Jahrhundert ist der klügelnde Menschenwitz das letzte Maß aller Dinge. Was der barocke Geist am künstlerischen Gegenstand bewundert, das ist nicht organischer Wuchs und vegetative Fülle, vielmehr die sinnreiche Erfindsamkeit: der Scharfsinn, der alles so zweckgerecht, bequem und wirkungsvoll einzurichten gewußt hat. Der Frühling ist der tüchtige marchand de modes; er zieht den Feldern blumige Gewänder an und schmückt sie mit gefälligen Tierchen. In der Anakreontik kehrt sich manches um: Uz spricht

Digitized by Google

von einem „leuchtenden Gewand, das alle Farben strahlt, Die frisch gefallner Tau auf bunte Wiesen malt". Nicht die Schneiderkunst veranschaulicht allegorisch den Frühling, sondern der Frühling symbolisiert einen Eindruck. Ein anderes Beispiel: „Ein schimmerndes Gewand, Darauf in buntem Flor ein ganzer Frühling stund". Hier strahlt Natur und Sonne in Menschenwerk und Menschenwohnung herein, vom alten Barock wird umgekehrt die Natur in einen Wintergarten gesperrt, in dem noch die Sonne nur eine solenne Attrappe ist. Im Rokoko erscheint an Stelle der beliebten Gleichnisjagd nach Bildern, die durch die Quantität der Vorstellungsinhalte mit der Intensität der Affekte, also der Vorstellungsanstöße, wetteifern möchte, eine nicht so sehr häufende als konzentrierende Metaphorik: „Und ging so unerschrocken, Als unter Feinde sich der Afrikaner drängt, Wenn ihm des Priesters Hand geweiht Papier umhängt". Jean Paul hat solches meisterlich verwertet, auch Lenz und mancher Mitstürmer verstohlenen Barockgemüts. Das Rokoko, handwerklich flinker, menschlich ausgegorener, macht sich die drastische Kraft der allegorischen Vergleichstechnik dienstbar, liebt aber — so will es sein Wirklichkeitssinn — Spitzfindigkeit und Deutungsklügelei ironisch abzudämpfen. Ironisch kräuselt es die überlieferte Form, ironisch wägt es seine Lebensfrage: das Rätsel des Glücks; Frau Sælde, die in heroisch-galanten Zeitläuften einen so schwierigen Stand gegen die Ere zu behaupten gehabt hatte, tritt eine neue Folge reizvoller Verwandlungen an. Hagedorns munteres Seifensiedertum, Geßners Beschaulichkeit, Sylvios und Agathons und Aristipps Irrungen zwischen Wirken und Genießen sind Strecken dieses Wegs, der zum ‚Wilhelm Meister' emporleitet. Wieland durchkostet alle Süßigkeiten und Bitternisse dieser Problematik.

Die Anakreontik bedeutet eine Wiedergeburt von Barockem, die zu bannen Gottscheds Macht nicht hinreicht, ähnlich wie sie dem Singspiel nicht gewachsen ist. Anders das Pastoral: Dem gewährt er Duldung, allerdings nur in seiner Zubereitung. Auch hier ein europäischer Stamm, auf den in der Renaissance ein jedes der Kulturvölker sein Reis gepfropft hatte. Gottsched zieht solche Erscheinungsfülle auf die Flaschen seiner ‚Kritischen Dichtkunst', im III. Kapitel. Er folgt hier treu dem ‚Discours de la nature de l'églogue' des weltmännisch-gelehrten Bukolikers Fontenelle. Gottsched selbst bearbeitet den Hirtenroman des Longos und überträgt den Fontenelleschen ‚Endymion', er schreibt eine ‚Verliebte Diana' und bringt in der Schaubühne 1741 die Epoche wirkende ‚Atalanta'. Hurtig sind Nachtreter zur Stelle, zum Glück auch einer, der den Reformator heilsam reformiert:

Digitized by Google

Salomon Geßner, Gründer einer halb klassizistischen, halb Rokoko-Idylle, einer der höchsten Prosakünstler des Jahrhunderts. Die Gottschedische Schäferdichtung, wenn auch bürgerlich-empfindsam, stelzt im spanischen Stiefel des französischen Klassizismus: Fünf Akte in Alexandrinern, ohne zeit-örtliche Bestimmung; nicht Umwelt und nicht künstlerischer Schein, nur Tirade und Deklamation. Der praeceptor Saxoniae hat der barocken Idylle die Farbe und die Patina geraubt, Temperament und Formgefühl, alles Märchenleichte und Zauberhafte, vorzüglich alle äußere und innere Fühlung mit der Musik... Dann kommt die Stunde des Rokoko, und noch einmal leuchtet die Insel der Seligen im Abendgold auf; noch einmal — um im Gleichnis der morbidesten deutschen Rokoko-Dichtung zu reden, dem erschütternden ‚Verweile doch' eines Verdorrenden — noch einmal trillert der Vogel Kolibri sein betörendes Lied, und auf bewimpelten Pirogen folgt eine bekränzte Schar dem rätselvollen Eiland Bimini. Ihr erster Führer ist jener Salomon Geßner, Ratsherr, Verleger, Maler, voll Wohlstands und Familienglücks in den Tag hinein lebend — und schaffend, in keiner Sekunde seines Lebens anders als satt und gesund und zufrieden. Der Dichter des goldenen Zeitalters in unserer Literatur, schon in seiner viel nachgeahmten Motivik: Erfindung des Saitenspiels, des Gesangs, der Schiffahrt, des Gartens. Freilich, auch der Genießer solcher halkyonischen Natur atmet sittliche Selbstverleugnung und aufgeklärte Nächstenliebe, gepflegt und wohlerzogen. Geßners Bildungsideal gleicht dem Wielandschen, gerades Gegenteil zur Einstellung Rousseaus und dessen Trosses. Nicht Vorhistorisches sucht er auf, sondern Außerhistorisches; Idealverhältnisse, keine Urzustände; überall Feinheit und Anmut, nicht Wucht und Schwung. Für den Sturm und Drang ist Leben und Wirklichkeit allein im Individuellen. Das Beglückende Geßnerscher Szenen, wohl der gesamten Schäferkunst, beruht ganz gegensätzlich just auf dem Fehlen des principium individuationis, gerade auf der Gattungsmäßigkeit, die Schopenhauer scharfäugig als den eigentümlichen Reiz der Tier- und Fabeldichtung durchschaut hat. (Wie viel an solchen Kräften und Trieben waltet doch auch in mancher sentimentalischen Neigung zur Antike!)... Auch Geßner ist mit aufklärerischem Moralin vollgesogen, auch er treibt Kosmologie im Stil des Brockes und besonders des Pope, dieses mächtigsten Anregers alles Natur- und Weltgefühls der Gottschedzeit. Geheime Sehnsucht enthüllt sein ‚Wunsch': „Oft würd' ich bei sanftem Mondschein bis zur Mitternacht wandeln in einsam frohen Betrachtungen über den har-

Digitized by Google

monischen Weltenbau, wenn unzählbare Welten und Sonnen über mir leuchteten". Das ist schwächster Klopstock, geblümter Haller, musikalischer Pope. Erwählt man sich aber ein Stück wie Geßners ‚Nacht', dann schlürft man Seim und Schmelz einer melodisch-transparenten Sprache, der bis dahin — 1756 ist das Jahr der ersten Idyllen — im Deutschen nichts Vergleichungswürdiges zur Seite steht. Geßner wird der Entdecker einer neuen Kunstprosa, die mehr als Instrument der Ton- und Farbengebung ist. Das blitzende Spiel der sinnlichen Empfindung entbehrt allerdings der frappanten Züge. Südliche Sonne beglänzt die Figuren und linde Zephyre umfächeln sie. Über ihnen aber blaut noch nicht der Himmel Homers. Irgendwie agieren sie noch im künstlichen Licht des barocken Theaters, im Geheg der Schauplätze, Lustgärten, Haine und Grotten. Mehreres berührt sich mit zeitgenössischem Malergetändel, noch bei Tischbein und den Herolden der idealen Landschaft: Emblemchen über blühende Sträuße, zerbrochene Krüge, schnäbelnde Tauben, kranke Lämmchen mit rosenroten Halsbändchen[1]). Geßner steht zwischen dem breiigen Schäferquark französisch-klassizistischer Prägung, dem Gottsched und Gellert nacheifern, und dem Realismus Voß-Müllerschen Bauern-, Winzer-, Fischertums. Er selbst bekennt: „Ich kann den Käse und die Nüsse im Gedicht auch nicht zu oft ausstehen, allein ich kann es auch nicht mit denen halten, die .... die Bilder und Gemälde aus dem wirklichen Landleben wegweisen, und die Schäferwelt zu einer poetischen machen wollen". Sein stetes Vorbild ist Daphnis' und Chloens unsterblicher Liebestraum, nebenher hat er Naturbeschreibern der Aufklärung abgesehen, was an Barockem sie etwan bewahrt haben. Viel länger ist die Gilde seiner Jünger: Neben Originalen wie dem Fischer-Dichter Franz Xaver Bronner, diesem naturalistischesten aller Naturalisten, oder dem Garten-Theoretiker und -Sänger Christian Lorenz Hirschfeld ein Troß französischer Erzähler: Léonard mit seinen 43 ‚Idylles morales', Berquin und Maréchal und Leclerc, das Fräulein Levesque[2]). Eine frische Note bringen dann die Göttinger: die Bauernlieder Vossens und Claudius', Vereinzeltes auch bei Hölty und Friedrich Leopold Stolberg. Markiger sind Heinse und Maler Müller, doch vermag dieser erst spät, jener so gut wie überhaupt nicht mehr seinen Natursinn auch an heimatlicher Erde zu be-

[1]) Vgl. H. Wölfflin, ‚Sal. Geßner', Frauenfeld 1889, passim.

[2]) H. Broglé, ‚Die französische Hirtendichtung in der 2. Hälfte des XVIII. Jhs. dargestellt in ihrem besonderen Verhältnis zu Sal. Geßner', Diss. Leipzig 1903.

Digitized by Google

währen. Der wahlverwandteste Folger Geßners ist der Vater der ‚Alemannischen Gedichte'. —

Besonders reich hat sich barocke Form im Singspiel fortgeerbt. Seit den dialogisch bewegten Serenaten und Kantaten Henricis und Neumeisters, den allegorischen Szenen Benjamin Neukirchs und den panegyrischen Miniatur-Spektakeln Christian Reuters ist schäferliche Mimik nie verblaßt, bis zur ‚Fischerin' und zu ‚Jery und Bätely'. Auf Gottscheds wohlgefegten Bahnen schreiten die Gellert, Pfeffel, Uhlich, Gärtner, Rost und viele andere. ‚Thyrsis' und Damons freundschaftliche Lieder' bilden Schule. Indes gerade in den Tagen, da die ‚Kritische Dichtkunst' den letzten Sprößlingen der ‚unregelmäßigen' deutschen Oper strengen Prozeß macht und nur der regelmäßigen italienischen Oper, vornehmlich in Hamburg, ein kümmerliches Dasein gönnt, versammelt sich barocke Motivik in dem ebenso unscheinbaren wie dauerhaften Behältnis der neuen Operette: Ein Hort der Formkunst zugleich und des Volkstümlichen, nicht unähnlich der österreichischen Posse. Wie in der Opera buffa Renaissancetragödie mit Rüpelspiel mischt hier Heroisch-Verstiegenes sich mit Komisch-Realistischem ... Diese Singspielblüte entfaltet sich seit den 50er Jahren, dank näherer Anregung Gays und seiner Nachfahren, vorzüglich der zwei Stücke Coffeys. Borck übersetzt den ‚Teufel', Schönemann spielt ihn, mit der englischen Musik, in Berlin und in Hamburg und schließlich auch in Leipzig; Sédaine trägt ihn nach Frankreich. Dies ist der Stammbaum Weisses und seiner Gehilfen, erst Standfußens, dann Hillers. Einfachheit und Natürlichkeit in Text und Musik! Im Übrigen die alten Arien und Cavatinen, bescheidene Chöre, am Schluß das Divertissement (Ballett) mit Abschiedsstrophe ans Parterre. In Wielands ‚Rosamund' und ‚Alkeste' sind die Komödienzüge bereits der straffen Konvention des hohen Stils gewichen: hier liegen technische Voraussetzungen noch des Iphigenienverses. Ein reines Kokoko hat sich im Kreis des Singspiels am wenigsten ausgeformt; es bleibt bei vielspältigem Allerlei; die Wiedergeburt des Barocken gewinnt hier überhaupt keine bestimmt geprägten Züge .... Im XVII. und aufsteigenden XVIII. Jahrhundert hatte allein der österreichisch-bayrische Boden eine wahrhaft populäre, kollektive Kunst zu tragen vermocht. Im Singspiel zuerst, und nur im Singspiel, ersteht auch dem Norden Volkstümliches. Kutscher und Köchinnen singen Lieder aus Weisses Operetten, in Italien und Frankreich gehen deutsche Couplets von Mund zu Mund. Die Masse, für die das XVII. Jahrhundert nur religiöse Symbole, die Aufklärung nur moralische Anstalten erübrigt

Digitized by Google

hatte, tritt hier zuerst mit einer großen, allerdings vielfältig verwässerten, Formkunst in Berührung, wie das im deutschen Süden seit Längerem der Fall ist. Das Silberfiligran des Rokoko, wie es in Österreich auch die volkstümliche Motivik umspinnt, etwan in Arien und Liedern des Kurz-Bernardon oder in glücklichen Stegreifhervorbringungen, kommt hier nur in bescheidenen Bruchstücken zur Darstellung. Wohl aber öffnet gerade solche Verbreiterung, Verhedderung, Vermischung die Verbindungswege aus dem Reich der europäischen Kunstform hinüber zum Schauplatz des Ringens um den nationalen Stil; so nimmt sie mittelbaren Anteil an der Sendung des Rokoko.... Was das Singspiel für das Drama bedeutet, das gilt in der Lyrik die Romanze — oder die Ballade: Das sind in dieser Zeit und diesem Raum noch untrennbare Dinge; erst wenn man weitere Zusammenhänge ins Auge faßt, dann scheidet sich der südlich farbenfreudige, dem Abenteuerlichen zugewandte Typ vom nördlich dunkel-hellen, in Geister- und Gespenstersphären heimischen. Die Gattung, wie sie Gleim, nach Gongora und Moncrif und älteren Italienern, in Deutschland eingebürgert hat, ist halbschürig und vielschlächtig wie keine andere. Teils geziert und teils bänkelsängerisch, bald mit volksliedhaftem Strophenkehrreim, bald kunstvoll leitmotivisch gegliedert. Unter Gleims Gefolg: bei Johann Friedrich Löwen, Daniel Schiebeler, dem sonst unbekannten Geissler aus Mitau drängt sich Burleskes hervor: Flugblättertitel, Moritaten-Zubehör, Beteuerungen zum Publikum, gelegentlich banale Tugendmahnungen. Entbänkelt und entzwittert wühlt sich die Ballade erst dank Bürger, Herder, Schubart zu eigenwüchsigem Charakter durch. —

Die letzte und lauterste Stufe des nördlichen Rokoko ist die Formenwelt Wielands. Der ist nirgends Titan, doch überall Erfüller! Auch er Beherrscher eines gegebenen Niveaus, Aufspeicherer, Bewahrer, Erbe; vertraut mit allen Moden der Vergangenheit und Gegenwart; der Bildungskünstler in excelsis unserer Literatur, Aneigner, Einfühler, Bearbeiter, Durchkoster, Anempfinder großen Stils. Bodmer, an dessen Hand er sich zuerst versucht hatte, war der rationalistische Verführer gewesen. Moraltriefenden Jugendsünden folgt dann die Wendung des ‚Don Sylvio von Rosalva', mit dem später gestrichenen Zusatz: ‚Der Sieg der Natur über die Schwärmerei'. Im Stadionschen Kreis auf Warthausen hat Wieland endlich sich selbst, das ist: sein Rokoko entdeckt, höfischer Unterhaltungs- und Zerstreuungskünstler sublimster Geselligkeit. In dieser mondänen und höchstgebildeten Runde hat er das Publikum gewonnen, das ihn formt. Ihn formt! Denn Wieland ist

Digitized by Google

vom Schlag derer, die nach dem Wort der Frau Staël von ihrem Publikum geformt werden, alles andere als ein Originalgenie, das sich sein Publikum formt. Phantastischer Fabulierer und galanter Plauderer, vielseitig und schmiegsam, gleich bewandert im Platon und Epikur, im Aristophanes, Lukian, Ariost, ja — aus romantischem Kennerdrang, nicht stürmerischer Wesensverwandtschaft — im Shakespeare. Nicht eigentlich erfindungsreich, unerschöpflich nur im Abwandeln und Umbilden, im Psychologisieren und Garnieren, Vergegenwärtigen und Verpersönlichen alles Empfangenen; volkslied-fremd und anti-rousseauistisch; voll reflektierenden Zwielichts, ironisch aus Gebrochenheit des künstlerischen Wesens, doch niemals unecht und posierend. Platonisch im Anti-Ovid, lasziv im Idris, indifferent als Danischmende: heimisch auf allen Stufen zwischen irdischem und himmlischem Eros.

Im engeren Sinn rokoko und im weiteren barock ist Wielands vielbewährte Vorliebe für schäferliches Kolorit, seine Mittel des malerischen Beschreibens und des schillernden Beleuchtens aus wechselnden künstlichen Lichtquellen. Etwan die Impression:

Am fernen Horizont, wo die azurne Luft
Die See zu küssen scheint, glaubt er im Morgenduft
Ein leicht getuschtes Land zu sehen . . .

Oder man prüfe die funkelnde Feilung der in freien Jamben behandelten Ariostischen Stanzen, im blühenden Stil des Guarini oder Marino, unter Aufbietung virtuosester Ausstattungskünste:

In einem kleinen Wald von Pomeranzenbäumen
Erhob sich ein Gezelt von duftendem Schasmin,
Mit Rosen untermischt, in denen Gold, Rubin
Und unbefleckter Schnee zu keimen
Und aus smaragdnem Laub beinah zu brennen schien;
Ein Ort zu Amors Spiel und zu vergnügtem Träumen;
Mit hundertfachem Licht erhellt
Ein Leuchter von Kristall dies liebliche Gezelt.

Den sanften Boden deckt, gestickt mit Perlenkränzen,
Ein reicher Stoff, ringsum belegt
Mit Polstern und Damast; ein goldner Amor trägt
Den aufgesetzten Tisch, und Nektarflaschen glänzen
Aus kühlem Eis, das hier im Reich des Lenzen
Des Winters Bild, allein zur Lust, erregt:
Auch siehet man, den Dienst bei Tische zu versehen,
Drei rosenwangige Sylphiden seitwärts stehen.

Digitized by Google

Das ist die unverfälschte Manier der alten Schauplatzausmalung, bühnenhaft-quaderiges Kästchen unter der Perspektive der ‚pictura-poesis'. Indessen ist Wieland zu quick und gesprächig, um einen starren Blickpunkt festzuhalten; er bannt den Leser nicht an einen festen Fleck, sondern führt ihn umher, behaglich abschweifend und witzig konferierend. Der theatralische Ausschnitt wiegt immer noch vor, kunstreich geschmückt und aufgebaut; aber er wird in loser Folge vorgestellt, nicht als ausgeklügelter Gesamtaspekt, sondern fast improvisatorisch Stück für Stück, mit Sprüngen und Einschiebseln. Schälkisch tummelt sich Wieland unter halbweltlichen Grazien, vertraulich und zwanglos kommt ihm die Muse des ‚Oberon' entgegen. Vorzüglich in Tieridyllen, alten Kleinodien barocker Naturschilderung, liefert er Miniaturbilder von unverwelklichem Reiz, so die bezeichnenden Vogelstücke, oder die Nachtszene:

Bald war's ein Quell, der klatschend aus der Nische
Von einer Nymphe fiel; bald Winde, die, erwacht
Vom leichten Schlaf, durch Grotten und Gebüsche
Sich jagten; bald im Gras das brünstige Gezische
Von Schlangen, die, in Liebesknoten
Verschränkt, vor heißer Lust sich zu ersticken drohten.

In solchem Stoff und Stil haben die Nürnberger ein paar märchenschöne Gebilde gereimt, vornehmlich Johann Klaj, der überdies durch tausend Griffe und Kniffe der Aufmachung und durch ein üppiges onomatopoetisches Orchester das Zeugen und Raunen der Natur in sinnlichster Suggestion zu vermitteln sucht. Wieland liebt verwandte Tönungen an Verwandlungsmotive zu binden. Er ist in der deutschen Literatur der beflissenste Schüler Ovids, dieses Hauptvorbilds aller barocken und zum Teil noch der Rokoko-Lyrik[1]). Ovidische Metamorphosen kommen den Praktiken barocker Gleichnisfindung von vornherein zugut: Löst man den Vorstellungsbestand einer Allegorie oder Personifikation in Handlung und Anekdote auf, sucht man ihm Vorgänge unterzuschieben, dann ergibt sich naturgemäß der Akt einer Metamorphose, gewissermaßen als Funktion der belebenden Einbildungskraft ... Rokoko ist auch Wielands Aufwand an scharfen Parfüms, gemahnend vorzüglich an Hofmannswaldaus Sippe, der immer eine wohlgestimmte Klaviatur von Gerüchen zur Hand ist. Wielands Palette

[1]) Auch der Papagei der Corinna, gleich dem Sperling der Lesbia Catulls, lebt in der — nicht aus literarischem Zufall so ausgebreiteten — Vogel-Motivik des Rokoko, die auch an Provençalisch-Mittelalterliches streift, unvergeßlich fort.

Digitized by Google

freilich wird nicht nur vom barocken Jahrhundert gespeist. Die gauklerische Reimbehendigkeit der Dorat und Chaulieu und Grécourt und die von Süße und Sinnlichkeit strotzende Koloristik nach Art der Watteau und Boucher vermählt sich der spitzen Epigrammatik Lukianscher Satire und der adeligen Schönheitsphilosophie Shaftesburys. — Man ehrt in Heinse den Entdecker Rubens'; aber schon Wieland nennt wiederholt den wahlverwandten Holländer und feiert ihn als Maler der Fruchtbarkeit und des blühenden Fleischs; später allerdings scheint er seine Meinung geändert zu haben, denn er tilgt den Namen aus einer Reihe bezeichnender Stellen. — Der Märchenschmelz des Biribinker und die Feenpracht des neuen Amadis, italienische und morgenländische Phantastik, französische Fabliaux und deutsche Ortssagen, das sind nur einzelne Töne in der Harfe eines allmächtigen Meisters der Form, der die alte und neue Welt nach Farben und Tönen durchpirscht hat, um alles Lichte und Lockende der Erde im Tempel seiner Königin niederzulegen . . . .

Wieland ist Kammhöhe und jenseits geht es wieder Niederungen zu. Tiefer als irgend ein Deutscher vor und neben ihm hat er in Österreich fortgewirkt, bei den Blumauer und Friedrich August Müller und ihren Verwandten. Der zählebige Stamm der teils blaßblauen, teils prickelnden Verserzählung, wie er sich in der Zeit der spätromantischen Journale, Almanache und Familienkalender in trivialste Breiten verästelt: die Kunst um die Franz Horn und Johann Friedrich Kind ist nach Motiv- und Vers- und Reimtechnik, wenn auch unwürdig äußerlich, noch von Wielands Muse entflammt, und sie vermittelt deren Segen bis an die Redwitz, Baumbach, Roquette und die geistige Knödelzeit. Das ist die klassizistische Entfaltung, die von Wieland ausgeht; edler ist die andere, die realistische: Sie reicht — wir deuten nur durch ein paar Punkte die Richtung an — von August Gottlieb Meißners ‚Alcibiades' und der ‚Bianca Capello' über Rehfues' ‚Scipio Cicala' und ‚Neue Medea' (und Kleineres bei Hermann Kurz und Waiblinger und Kopisch) bis hinüber zur ‚Arrabiata' und deren Münchener Gefolg. Hier überall herrscht die unantikische Ansicht des Südens, des Lands und der Leute, nicht nur der Kunstwerke und Bibliotheken wie in Lessings und Winckelmanns Tagen: Der Italismus[1]) neben Klassik und Klassizismus ... Das Rokoko ist durch den Sturm und Drang nicht zerbrochen,

[1]) Ich untersuche diesen Komplex, einen der schwächsterforschten unserer neueren Geistesgeschichte, in den Artikeln ‚Antikisierende Dichtung', ‚Epigonendichtung', ‚Klassizistische Dichtung' des in Bälde erscheinenden ‚Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte'.

Digitized by Google

wohl aber geknickt, fast entmannt worden: Es wächst nicht mehr höher, es wird Bildungsklischee. Daß es trotzdem den Vollendern mächtigsten Anstoß gegeben hat, ist schon gewürdigt worden. Zum letztenmal, nicht mehr unverwischt ausgeprägt, erscheinen Rokoko-Züge des Jahrhunderts wehmütig und fahl im Antlitz Friedrich Matthissons. Er ist der oberste Bildungsdichter der scheidenden Epoche, ein Parasit aller Moden, ein Abschäumer und Abrahmer. Hier Rokoko, dort Sturm und Drang. Im Klassiker Goethe durchdringt sich beides zur wachstümlichen Einform. Im Klassizisten Matthisson vermischt es sich, arkadisch oder realistisch oder pathetisch oder sentimental: Er ist im Naturbild weder barock-geschlossen noch dithyrambisch-offen; eklektisch musternd, von Erinnerungen und Nachempfindungen gegängelt; höfisch frisiert und opernhaft schmachtend, welt- und wortgewandt. Der größte Äolsharfenist des Zeitraums! Ein bürgerliches Arsenal der Reizsamkeit, Bonvivant und Biederpratze und Schmarotzer an zugkräftigen Unsterblichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart. Liebhaber alles Sterbeblauen, des Mondscheins über Ruinen und Felsen, der Totenbriefe nach Rezept der Frau Rowe. Beschauliche Wässerlein und lauschige Plätzchen im lieblichsten Rokoko-Geschmack, und daneben Rousseau-Begeisterung für Wildnisse und Hochgebirge: Ein Schleppenträger der geputzten Frau Mama Natur, wagt er bereits, wenn auch schlotternd, in den Medusenblick der wirklichen Mutter zu treten. In einer Formel: Rokoko mit Young-Ossian-Millerischer Schwärmerei verquickt zu einer Mixtur, die seit der Jahrhundertwende als leistungsfähige Mutterlauge des deutschen Bildungsphilisteriums sich bewährt. So verebbt und versandet das Rokoko neben und hinter den klassischen und den romantischen Gipfeln . . . .

Digitized by Google

3. BAROCK UND KLASSIK

Barock ist immer und überall ein Ringen nach dem Lorbeer der Antike. Der Ehrgeiz heftet sich zunächst fast ausschließlich ans Römertum und tritt noch nicht vor jene Wahl, die sich dem XVIII. Jahrhundert auftut: Erst von der Warte einer den gesamten Menschen, auch seinen sittlichen und religiösen Kern, erfüllenden Kunstanschauung entrollt sich der Widerstreit zwischen der Einfalt und Größe der Griechen und der akademischen Bildungsoratorik und circensischen Prunktheatralik der Lateiner. Diesen letzteren frönt die barocke Epoche, die nur gelegentlich aus der Quelle Anakreons trinkt, an der sich einstmals viele Neulateiner und nachmals manche Rokoko-Köpfe zu Sang und Tanz erquickt haben. Indessen deutscher Art ist solche Form trotz strengster Konvention, Doktrin und Programmatik niemals wesensgleich, nie Puls und Atem geworden: Noch das verdünnte und vermischte Blut widersetzt sich dem gattungsmäßig-kanonischen Ausdruck. Römischer Sinn hat nur von seiten der tragédie classique kongeniale Aneignung und Anverwandlung gefunden, nur hier weckt er Seele und gründet Gesellschaft, nur hier ist seine Etikette die Sprache eines geistigen Zustands, nur hier leiht er zeitgenössischem Menschentum wahrhafte Form. Solcher Vermählung mit dem Altertum ist deutsche Kunst erst gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts teilhaftig geworden, im Wetteifer mit einem Ideal des Griechentums, dessen Milde und Maß allen sinnlichen und sittlichen Trieben und Sehnsüchten Aufnahme bietet. Sämtliche Kräfte und Leidenschaften des vollen Menschen mußten zusammenstrahlen, um diese Form zu zeugen, ihr Leben einzuhauchen, in ihr sich wiederzufinden. Dem schöpferischen Deutschen ist Form eben nur da ein höherer Wert, wo sie Lebendiges umschließt und Innerliches ausprägt. Reine Form, Gefäß oder Ornament, ist ihm Unkunst: Das ist ein grundlegendes Stilgesetz unserer neueren Nationalliteratur. Darum muß auch im XVII. Jahrhundert die letzte menschliche Not und Selbstbehauptung und Persönlichkeitsentfaltung die Ebene einer Formkultur überragen, die wesentlich auf eine lehrbare und lernbare Ordnung des Mittelmaßes eingestellt ist. So wurzeln denn im Bannkreis des Barocken alle edelsten Werke — bei Fleming, Gryphius, Grimmelshausen, bei den Religiösen und Mystikern — am tiefsten im nationalen, freilich auch von der Renaissance geprägten und bereicherten Charakter. Solche Geister in Gattungsschranken zu pressen haben alle unsere Einzel- und Gesamtwürdigungen genau vermieden; unsere Darstellung bleibt dem Wesen Ba-

Digitized by Google

rock gewidmet, dessen Seele und Schicksal im ragenden Einzelnen nur Anlage nicht Grenze ist.... Diese barocke Gemeinentwicklung also — die für uns keine hohle Norm und keine leere Abstraktion bedeutet — führt, vermittels philologischer Nachahmung der von gelehrten Autoritäten empfohlenen Vorbilder, vermittels schlauer Praktiken und gewitzter Kritik, nur eine Pseudo-Renaissance herauf. Solche vorwiegend negative Wertung liegt unserer gesamten Darstellung zugrund. Wir bewähren uns damit skeptisch gegen neuere Auffassungen, die auch im Barock eine Art organischen Zentrums entdecken wollen: den Punkt, von dem aus die barocke Form als einer naiven und wüchsigen Seelenlage und einer autonomen Gestaltungsnotwendigkeit entspringend sich durchschauen läßt. Derlei Ansichten neigen natürlich dazu, von der Seite des Gotischen, Transzendierenden, Irrationalen her zum Formverständnis des Barocken vorzudringen, während unsere Wesensbestimmungen vom Klassischen, Klassizistischen, Renaissancemäßigen ausgehen, das dann von christlichen, empfindsamen, individualistischen Regungen durchgärt und durchkreuzt wird. Unter diesem Gesichtswinkel haben wir das Verhältnis der Epoche zur Vorzeit, ihr Aufsteigen aus Renaissance, Reformation, Rationalismus betrachtet, auf den nämlichen Horizont beziehen wir ihre Nachwirkungen. Gerade dieser Aspekt, aus der Erhellung weitester Zusammenhänge gewonnen, gewährt ein überzeugendes Bild der großartigen Kontinuität der deutschen Renaissancebewegung, der das Barock ebenso wie die Klassik dient: trotz brüchigem Erfolg Stufe und Stütze der Vollendung.

Alle Renaissance, von der byzantinischen und der karolingischen Welle bis zur Kreuzzug- und zur Raffaelzeit, ist ein Ringen nach Einwelt und Einform, nach Allnatur und Allbeseeltheit, mögen nun religiöse, künstlerische oder theoretische Gegenstände den Vorwurf bilden; sie ist Verschmelzung von Antikem und Christlichem, Auflösung des Widerstreits von mathematisch-vernünftiger und organisch-übervernünftiger Gesetzlichkeit, von rationell erarbeiteter und religiös geoffenbarter Kosmologie. Die Lebensbildner und Lebensdenker der deutschen Hochrenaissance im XVIII. Jahrhundert führen die beiderlei Werte in deren höchster Ausprägung zu innigster Durchdringung: Sie überwinden den im Bereich der bloßen Erfahrung ebenso wie im reinen Verstand unverbrückbaren Widerspruch von ästhetischem und sittlichem Menschentum überhaupt, sie gatten Pluralismus mit Spontaneität, das heißt sie versöhnen die Liebe zur Erde, zum Körper, zur Form mit der asketischen Vergeistigung. So vollzieht sich in ihren Gebilden

Digitized by Google

eine eigentümliche Bindung des Idealen an das Wirkliche, neben der eine abgelöste Formkunst etwan romanisch-südlichen Geprägs schlechterdings oberflächlich, die vollkommene Intellektualität gewisser asianischer Kulturen peripher und arm erscheint. Im typisch Barocken, dessen dualistisches Weltbild wir mehrfach zergliedert haben, verharren die zwei Elemente in Nebeneinanderstellung, als äußerliche Form und esoterische Beziehungsmannigfaltigkeit; hier gibt es keinen sittlich-künstlerischen Einklang. Erst das klassische Stilgesetz verabschiedet alle als selbständiges Gehäus gegebene Form und ebenso alle im freien Äther schwebende Geistigkeit; erst hier erwacht das göttliche Erbe Plotins und Eriugenas und mancher Mystiker und ihrer Ahnen und Genossen zu heißem Leben und lichtestem Glanz. Wir wollen nun noch abschließend einige Wege überschauen, die aus jener Addition zu dieser Organisation emporleiten.

Der Schritt vom Barocken zum Klassischen ist eine Wandlung des gesamten Persönlichkeits- und Naturbegriffs; wir wollen ihn an dieser Stelle vorerst nur an einer Hauptfrage aufzeigen: an der Auswertung des Antiken dort und hier. Im Zeitraum der barocken Nachblüte, die wir im Gebild des Rokoko gekennzeichnet haben, tritt jener Gegensatz gleichsam in räumlicher Konzentration zutag: Der Übergang von der äußeren Form zur inneren Gestalt, vom Peripher-Gelegentlichen zum Zentral-Notwendigen, vom Gleichnis zum Mythos hat hier seinen Wendepunkt, der sowohl nach dem barocken Ursprung wie nach dem klassischen Ziel den weitesten Ausblick gewährt. Wir setzen also, um diesen Raum in einer Linie zu durchmessen, das Griechentum bei Wieland und bei Winckelmann in Vergleichung und Widerspiel; wir können selbstverständlich nur den Typenunterschied ins Auge fassen: Dort reifstes Formgefühl des geklärten und geläuterten Barock, alles Pathos und aller Ekstatik entkleidet, aber durch hohe Selbstbildung vor niedrigem Zweck und artistischer Entgleisung behütet; hier früheste Wegbereitung des klassischen Ideals eines harmonischen Vollmenschen [1]). Das Griechentum Wielands ist durchaus sentimentalisch, eine

[1]) Winckelmann freilich bietet nur den ersten Ansatz des Vollender-Ethos; vielfach befängt ihn noch der Zwiespalt zwischen barocker und klassischer Haltung, gerade da, wo er ausdrücklich theoretisiert. Er weist den Weg und offenbart das Werden, er selbst bedarf noch der Erziehung und der Überlegung. Und häufig vermag er die Einform nur dadurch darzustellen, daß er Hemisphären kittet — entsprechend einem Grundmangel alles Barock, das nur zusammenpassen und verzahnen, nicht unauflösbar paaren kann; eben darum gehen dann auch die zum Teil unverschmolzenen Summanden wieder ihre eigenen Wege, bei

Digitized by Google

zweite Welt der Ferne und des Glücks, arkadisch gewandet und ausgeschmückt. Winckelmanns Magna Graecia bedeutet Aktivität, ein strenges Vorwärts, kein beschauliches Rückwärts noch friedliches Seitwärts: ein drittes Reich der Wesentlichkeit, kein Utopien idyllischer Wonne und Leichtigkeit. Wieland schwelgt in heiterer Beherrschung eines selbstgeschaffenen Gehegs, und er regiert im Namen einer internationalen Konvention; auch sein Persönlichkeitsideal ist heteronom, durch Bilder und Lehren von Moralisten und Antimoralisten in Altertum und Renaissance bestimmt. Winckelmann dankt den Hellenen Impulse zur schöpferischen Ausformung seiner eigenen Welt, er dient — trotz der Vergötzung der antiken Plastik — einem zutiefst im Nationalen wurzelnden Menschen- und Formentyp; seiner Kunstanschauung entwächst ein autonomer Persönlichkeitsbegriff, wie ihn nachmals Kant theoretisch verewigt hat. Dort waltet der Reiz suveräner Künstlerschaft, die Praktik und Manier zur Vollendung führt; hier die Enthüllung letzter Gesetzlichkeit, die weiter reicht als menschliche Rede und technische Form. Barocker Okkasionalismus begegnet da der idealistischen Konzeption einer Allnatur, dem Kosmos Leibnizens und Herders und Goethes, in dem jedes auf jedes Bezug hat, in dem es keine Sprünge und Zufälle gibt, wo vom Betrachter weder kabbalistische Weisheit noch magischer Glaube verlangt wird, nur reiner Sinn und unverkümmerte Seele. Wielands Form ist gekonnt nicht gemußt, wenn auch gekonnt aus aristokratischer Selbstdisziplin; alle Kraft liegt im virtuos tönenden Darstellen, Beleuchtung ist alles und Schattung und Stufung und Steigerung, getragen von der Technik des Andeutens, Verhüllens, Überraschens. Die Gestaltung, die Winckelmann kündet, ist gemußt, nicht durch artistische Kultur, erst eine Läuterung des ganzen Ich bedingt; alles, wonach sie faßt, ergreift sie nur in wachstümlicher Selbstentfaltung; ihre Wirkung beruht allein auf dem Wesen, und ihrer Darstellung obliegt es nur, dieses naiv und lauter anschaulich zu machen, nach dem ihm innewohnenden Gesetz — das immer auch Gesetz einer Welt und immer auch ein sittliches Gesetz ist — zu bearbeiten ... Manier und Stil treten hier überall nicht nur in Sachen künstlerischer Zeichnung auseinander; auch die gesamte Lebensform, Cha-

Mengs und Jüngeren: Winckelmanns Werk ist nicht nur ein Grundstein des deutschen Idealismus, sondern auch eine Quelle pseudo-klassischer Tradition; er ist auch ein Ahnherr der Chr. L. Hagedorn, Hemsterhuis, Sulzer, die sich durch immanenten Dualismus von der klassischen Art eines Herder, Moritz, Friedrich Heinrich Jacobi streng unterscheiden.

Digitized by Google

rakterbildung und Charakterdeutung, gehört solchem klaffenden Zwiespalt. Auch in diesem erweiterten Kreis wogt abgründiger Widerstreit zwischen Gelegenheits-Bau und Notwendigkeits-Wuchs, zwischen Aufmachung und Ausbildung, zwischen witziger Dolmetschung und schicksalvoller Einkörperung, zwischen erstöberter Curiosität und symbolischem Fall. Wieland, in jeder Unterhaltung herzlich, liebenswürdig, schmeichlerisch, verknüpft ernste Beherrschtheit und stoische Gelassenheit — Frucht tiefen Lesens in antiken Seelen — mit scherzender Anmut und lockerem Epikuräertum; er verwahrt sich gegen Uzens bloßes Vergnügen, anderseits aber feiert er immer wieder den Triumph der Natur über die Schwärmerei, einen Sieg, dessen Losung ein ‚Sowohl als auch' ist; Vielseitigkeit und Schmiegsamkeit ist seine Tugend, noch nicht die höhere Einheit; er schafft feinnervige Figuren von überreichem Gehalt, doch keine Mikrokosmen, die in ihrem äußerlich beschränkten Sein und Wirken Gesetz und Form alles menschlichen Seins und Wirkens zur Schau stellten. Winckelmann, ebenso treu in sich beharrend wie einsam in heiligem Fordern, schätzt Anmut und Würde nur da, wo sie sich zur Erscheinung einer schönen Seele durchdringen; Empfindsamkeit als solche ist ihm nicht minder unwesentlich als schrankenlose Phantastik oder sich selbst überlassener Grübelsinn; erst wo alle symbolhafter Ausdruck eines Ganzen und Edelsten werden, da ist klassische Kunst...

Das Gegenspiel dieser zwei ursprünglichen Einstellungen läßt sich in solchem Sinn — da es ja doch um Gesamtmenschliches geht — während des gleichen Zeitraums auch in jedem anderen Kulturgebiet begleiten, vor allem im Bereich der sittlichen Motive[1]). Wir begnügen uns indes mit der Kontrastierung der beiderlei Stilgesetze; wir visieren dabei auf die Grundlinien des barocken: In einer Sphäre, die allezeit dem Einzelnen, Absonderlichen und Mirakelhaften zugewandt bleibt, die die Einheit und Ganzheit höchstens in augenblicklicher Wirkung, niemals in dauernder Gestaltung sucht, wuchern Sinnliches und Geistiges in gesondertem Nebeneinander dahin. Man kennt im Grund überhaupt kein Stilprinzip im strengen Sinn des klassischen. Das Barock läßt sich in der Formenfreude ebenso gehen wie in der rhetorischen Raserei und prüft noch nicht den zeugenden Trieb durch Ordnung

[1]) Die gründlichste und zugleich umblickendste Darstellung dieser Entwicklungszüge gibt P. Kluckhohn, ‚Die Auffassung der Liebe in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik', Halle a. d. S. 1922. Ich halte die Zergliederung der vor-romantischen Charakter- und Gefühlswandlungen für das Wertvollste des Buchs.

Digitized by Google

und Beobachtung... Es ist ein Wesenszug aller klassischen Stile, ein gerades Verhältnis von Form und Gehalt herzustellen: Tragisches tragisch, Komisches im Lustspiel zu verkörpern. Ganz anders beispielshalber die Romantik, die Tragisches mit Lächeln, Komisches mit Pathos vorträgt, subjektivistisch, ironisch. Ähnliches gilt auch vom Barock, nur daß hier vorklassisches Unvermögen waltet, nicht nach-klassisches So und anders können. Die Form ist hier noch nicht organisch angelegt, das heißt: Geistiges und Erscheinung sind nicht symbolisch eins geworden, nicht zum einheitlichen Typus, zur Idee gegattet; sie sprossen auch nicht aus gemeinsamer Wurzel hervor, sondern verharren in paralleler Gegenüberstellung, erst durch scharfsinnige Verknüpfung aller Art, anagrammatische Scharniere, Rätselglieder, Andeutungen: durch lauter unorganische, nämlich von außen hinzugetragene Spitzfindigkeiten verbrückt. Der Stil bleibt somit dualistisch, unklassisch, unidealistisch. Bernineske Affektgewalt und Brunelleschische Präzisionsmechanik stehen in Nachbarschaft nicht Durchdringung. Der Idealist (in genauer Bedeutung des Namens) potenziert das Leben, indem er der Linie der Synthesis folgt, jeweils die Punkte aufsucht, wo sich die einzelnen Seelenvermögen zu einer Kraft der Freiheit und der Harmonie vermählen. Die Steigerungen im Barock hingegen gehen so vor sich, daß die zwei Hauptreihen, die esoterische und die konkrete, jede für sich zum höchsten erreichbaren Wirkungswert getrieben werden. Daher offenbart sich hier keine schöpferische Mitte zwischen Spontaneität und Rezeptivität; kein Ineinander, nur ein Nebeneinander; kein Bestwert, höchstens ein doppelter Grenzwert wird gewonnen. Der idealistische Stil liebt das Typische, der barocke die verkleidete Seltsamkeit; nicht so sehr die Kunst des Symbols als die Technik der Allegorie: Sein Rückgrat bildet nicht so sehr das Problem der Idealität als vielmehr das der Effektivität. Hier ist weder Verleiblichung des Geists noch Vergeistigung des Leibs. Die beiden schwingen nach zwei Seiten hin aus, ohne Verknüpfung in einem transzendentalen Einklang, ja ohne Bezug auf einen gemeinsamen Wesensgrund; statt dessen erscheinen die zweierlei Glieder in scharfe konkrete Antithesen gerückt: Fleisch und Nicht-Fleisch! Alles Außer- und Überirdische ist zunächst nur in einer religiös-dogmatischen Sphäre gegenwärtig, noch nicht zur ästhetischen Erscheinung vergegenständlicht, meist ausdrücklich aufgesetzt. Nirgends Idealität, Humor, unendliche Antinomie. Nur Witz und Ironie, Parallelen und Kontraste. Historisch ausgedeutet: Das Barock hat, wie dargetan, keine „morphe"; keine „species interna", wie Augustinus, keine „forma substan-

Digitized by Google

tialis", wie die Scholastik sagt. Seine Schönheit ist ein Ciceronisches „aptum", keine Augustinische „confessio" ...

Was an Gegensatz und Scheidung hier in begrifflichem Nebeneinander aufgewiesen ist, das entrollt sich im letzten Drittel des XVIII. Jahrhunderts vorerst als scharfes Gegeneinander, schließlich als stufenhaftes Nacheinander: als Ablösung und Abstoßung des Doppelwesens durch die Einform. Nach der entscheidenden Erschütterung der Pseudo-Renaissance seitens des Sturms und Drangs, dieses vernichtenden Vorstürmens einer männlichen, nördlichen, freiheitsbegierigen Geistigkeit gegen Barock und Rokoko und Klassizismus, vollzieht sich jene Wandlung mit beschwingter Wucht und Eile: der Aufstieg vom Subtilen zum Natürlichen, vom Regelmäßigen zum Notwendigen, vom Interessanten zum Menschlichen. Die wilde Brandung der Geniezeit, vom Standpunkt literarischen Parteienzwists ein kurzatmiger Krampf, ist nur der Blitz zwischen zwei ungeheueren Wolkengeschwadern; die heißeste und hellste Entladung der Affektenergie eines Menschentums, das alles Barock samt dessen vielgestaltigen Ausläufern niederringt, freilich um ihm, dem seiner Vorherrschaft für immer beraubten, am Ende doch ein Stück des eigenen Throns zu räumen. Hinter dem Vortrab dieses Sturms und Drangs schreiten dann die Vollender, die Versöhner. Noch in der Rokoko-Brust wohnen die beiden Seelen des Barock: Idyllik und Pathetik des empfangenden Vermögens und immer wacher Spür- und Ordnungswille der erkennenden Kräfte; Sinnlichkeit und Verstand spiegeln und brechen sich; Extreme des Pittoresken und des Epigrammatischen treten in nahe Berührung. Die Originalgenies stoßen wider solche Zersplitterung mit dem Feldruf ‚Gefühl'. Das ist kein Befehl zur Zerstörung noch Ausrottung. Dieses Gefühl bedeutet weder ein schleimiges Dösen noch ein monomanes Brünsteln. Es ist allen edleren Geistern, in Sonderheit den klassischen Menschen, überhaupt nichts Verstand- oder Formfeindliches: nicht Antithese, vielmehr Synthese. Nicht die Vernunft als solche wird verdammt und angerannt, allein die Armut und Enge, die um eines Organs willen die anderen verderben läßt. Gefühl heißt hier Triumph des Vollmenschlichen. Die Pflege des Einzelvermögens macht den Menschen zum Werkzeug, erst der Einklang aller Triebe und Fähigkeiten gewährt echte Liebe und Wesensvollendung. Darum ist Einswerdung das Ziel, nicht Knechttung einer Halbheit durch die andere. Der Sturm und Drang führt keinen Angriffs-, nur einen Befreiungskampf. Was rein und hehr ist an solchem Geist, das hält zu rechter Stunde Einkehr: Es beschränkt sich und erhöht

Digitized by Google

sich dadurch. Die neuen Lebensformen erstreiten ihren Sieg, um dann die alten Kunstformen in Freiheit wiederaufzunehmen. So geht es dem Ganzen entgegen, das mehr ist als die Teile, die es gebildet haben ...

Das Barock bedarf also, um die Sendung der großen Renaissance zu erfüllen, einer letzten sittlichen Durchdringung und zugleich Einschmelzung zur menschlichen Totalität in Stilgesetz, Naturbegriff, Charakterbildung. Es verlangt nach Verfeinerung und Verinnerlichung, nach einer organischen Persönlichkeits- und Weltstruktur, die Erscheinung und Wesen in unmittelbare Übereinstimmung setzt, die den Manierismus zum Stil läutert, die bereicherte Technik zum durchseelten Gehalt, das Virtuosenhandwerk zur künstlerischen Schöpfertat. Hamann, Herder, Winckelmann haben, gleichsam von entgegengesetzten Punkten aus, solcher Entwicklung die Bahn gewiesen. In ihrem Werk wird das ästhetische Weltbild — kein Ausschnitt aus dem Ganzen, sondern in Wahrheit ein Kosmos: also das panästhetische Weltbild — der klassisch-idealistischen Epoche geboren: Nicht die Kausalität noch die Wechselbeziehung von Stoffen und Teilen treibt alles Geschehen. Diese Welt ist mehr als Summe und mehr als Wirkung, sie ist Unendlichkeit, und sie ist eines. Nicht bloße Körper werden durch Körper begrenzt und bewegt, sondern Wesenheiten, gleichsam Platonische Ideen, verleiblicht. Wirklichkeit wird hier rätselvoll und abgrundtief, Erfahrung sondert sich nach Schein und Erscheinung. Im Rationalismus, dem fast das gesamte Zeitalter des Barocken huldigt, wird alles Komplizierte aus dem Einfachen gewonnen, aus Bruchteilen erbaut und aufgetürmt; Atome werden zusammengesetzt und Besonderheiten angehäuft. Im Idealismus wird das Nahe, Runde, Äußere aus dem Fernwirkenden, Verzweigten, Grenzenlosen, Unauflösbaren hergeleitet. Der Urgrund stellt sich verschieden dar: Er ist jeweils das Edelste, zuhöchst Geliebte und zuletzt Bezweifelte, im Aug des religiösen Menschen stets ein Göttliches. Ein solches Weltbild ist Wille und Glaube, seine künstlerische Gestaltung nicht Schaustück noch Zufall, sondern wesenhafte Entfaltung; nirgends Einzelergebnis, überall Ton der Schöpfer-Harmonie ... Hier ersteht griechische Einfalt, nicht römische Fülle; ästhetische Naturvergeistigung, nicht reimistisches Machrezept; Gewachsenes und Ereignisgleiches, nicht Aufgestapeltes und Aufgeputztes. Aus einer Woge religiöser, metaphysischer, ästhetischer, moralischer Konflikte hat sich die Lebensform, das Ethos der Vollender loszuringen. Daneben wird die Kunstform des versunkenen Jahrhunderts einsinnig vervollkommnet. In dieser Hinsicht hat das Barock Unvergängliches und Unveraltbares ge-

Digitized by Google

schaffen. Mag sein Naturbegriff und seine Kunstanschauung zerrissen und zertrümmert sein für immer; was unverwelklich, unverderblich, unverlierbar fortgedeiht, das sind einmal die stofflichen Entdeckungen, und dann noch mehr die technischen Erfindungen des XVII. Jahrhunderts. Dieser Formenschatz schreitet durch alle Hemmungen und Widerstände siegreich fort bis zu den Gipfeln, wo ihm ein frisches Mark und eine neue Seele eingepflanzt wird. So bleibt in mannigfaltigem, oft vielschichtig zusammengewürfeltem Gebild kostbare Überlieferung gehegt, damit sie endlich Schöpferarmen zu vollendendem Kuppelbau diene. Und wie es keinen Faust gibt ohne Luther und Hutten, ohne Andreä und Frischlin, so gibt es keine Iphigenie und keinen Tasso ohne Opitz und Fleming, ohne Zesen und Stieler, ohne Gryphius und Hofmannswaldau.

Digitized by Google

Digitized by Google

NAMEN

Abraham a Sancta Clara 157, 219—221.
Abschatz Hans Aßmann v. 188, 268.
Achillini Claudio 142, 198.
Adolf J. B. 227.
Aemilius Georg 9, 280.
Albert Heinrich 47, 138, 239f.
Albertinus Aegidus 219.
Albini J. G. 242.
Albinus Mich. 35, 242.
Alciatus 9, 97, 110.
Alcoforado Mariana 66, 148.
Aleman Mateo 161.
Alstedius J. H. 74.
Altswert 30.
Amalteo Aurelio 224.
Anakreon 8, 142, 152, 278, 281, 291.
Andreä J. V. 21, 36, 123, 129, 299.
Annunzio Gabr. de 178.
Anton Ulrich v. Braunschweig 189, 205.
Apuleius 95.
Ariost 3, 24, 193, 287.
Aristophanes 6, 277, 287.
Aristoteles 2, 24, 95, 106, 111, 114, 189, 200.
Arnd(t) Johann 134, 234, 241.
Arnim Achim v. 62.
Arnold Christoph 103.
Arnold Gottfried 239, 245, 257f., 260.
Assarini Luca 68, 96.
Aßig Andreas v. 202.
Assig H. v. 191.
Audiguier Vital d' 64.
August d. Starke von Sachsen 44.
Augustinus 43, 236, 296f.
Augustus 8, 12, 44.
Aurispa 1.
Avancinus 209, 224f.
Aventin 49.
Averroes 41, 247.
Ayrenhoff 229, 230.
Ayrer Jakob 184, 186, 266.

Bach Joh. Seb. 268.
Bacon Francis 85, 129, 199.
Balde 11, 53, 106, 125, 166, 218, 224, 236.
Barlaeus 125.
Barth Caspar 9.
Basilius 43.
Baumbach 289.
Beethoven 231.
Bellange 90.
Bembo Pietro 9, 199.
Bencius 224.
Bergmann M. 207.
Berkeley George 220.
Bernegger 103, 249.
Bernhard von Clairvaux 166, 248.
Bernini 19, 218, 257, 296.
Berquin 284.
Bertali 224.
Besser Joh. v. 265, 270.
Bidermann Jak. 209, 214, 224.
Binder Jörg 27.
Biondi 96.
Birken Sigm. v. 53, 59, 101—127, 210, 218.
Blumauer 289.
Boccaccio 1, 43, 62, 105.
Boccalini 27, 84, 97, 263.
Bodin Jean 161.
Bodmer 286.
Böcklin 118.
Böhme Jak. 56, 165, 166, 167, 200, 202, 234, 247f., 253, 254, 259.

Digitized by Google

Bohse Aug. 34, 204, 205.
Boileau 67, 261, 264, 269, 270.
Borck Casp. Wilh. v. 285.
Borinski 20, 44, 73, 97.
Bosch Hieronymus 258.
Botero 97.
Boucher 32, 154, 289.
Bourignon Antoinette de 86.
Bouterwek 140.
Brant Seb. 15, 27, 28, 49, 220.
Brechtanus Levinus 223.
Brederoo 61.
Brehme Christian 129, 131, 134, 136, 137, 140f.
Breitinger 166.
Brentano Clemens 151, 167, 277.
Brockes 119, 168, 260, 263, 265, 271f., 282.
Bronner Franz Xaver 283.
Brunelleschi 296.
Bruno Giordano 2, 247, 252.
Buchananus Georgius 10, 23.
Buchner Aug. 11, 61, 62, 72f., 76, 103, 107, 136, 141, 263.
Bucholtz A. H. 51ff., 68, 69, 205f., 263.
Bürger G. A. 143, 151, 170, 286.
Bunyan 43.
Burckhardt Jakob 20.
Burger Fritz 20.
Burnacini Giovanni 209, 224.
Burnacini Ludovico 119, 209, 224.

Caesalpinus 2.
Caesius Bassus 74.
Caldara 224.
Calderon 27.
Calprenède (La Calprenède) 205, 264.
Calvin 24.
Camerarius Joachim 9.
Camoens 28, 158.
Campanella 2.
Canisius 219.
Canitz Fr. R. v. 61, 184, 261, 263, 265, 269, 270.
Caravaggio 47, 188.
Cardanus 2.
Carracci die 188.
Casa Giovanni de la 84, 176.
Castiglione Bald. 84f., 176, 199.
Castillejo 96.
Cats 61, 140.
Catull 9, 10, 11, 12, 31, 43, 74, 112, 278, 288.
Caussinus 224.
Cavalcanti Guido 43.
Cellotius 224.
Celtis 9, 10, 13, 77, 280.
Cervantes 4, 158, 161.
Cesti Antonio 224.
Chateaubriand 53.
Chaulieu Guillaume de 289.
Cicero 24, 297.
Clajus Johannes 72.
Clarke Samuel 252.
Claude Lorrain 153, 188.
Claudianus 177.
Claudius Matth. 244, 284.
Coccius Sabellicus 161.
Cochem M. v. 219.
Coffey 285.
Colerus Christoph 191.
Collin H. J. v. 230.
Conti Francesco Bartolomeo 224.
Cordus Euricius 9.
Corneille 135, 173, 270.
Courbeville 96.
Crébillon Prosper de 281.
Croce Ben. 198.
Crucius 224.
Cruz Juan de la 166, 235.
Cyrano de Bergerac 264.
Czepko v. Reigersfeldt Dan. 142, 167, 191, 202, 234, 249—251, 253, 255, 256.

Dach 16, 40, 47, 129, 143, 234, 239f.
Dancourt Florent 226.
Dante 3, 43, 49, 119, 148, 151, 166, 167.
Dares 207.

Digitized by Google

Denis Mich. 228.
Descartes 32, 59, 86, 129, 159, 197, 202, 251, 271.
Dilherr J. M. 103, 108.
Dobeneckerin K. M. 104.
Dohme Robert 20.
Domenichino 188.
Dorat 280, 289.
Dostojewski 59.
Draghi Antonio 224.
Drollinger 260.
Dürer 164.
Dufresny Charles 226.
Du Refuge 85.

Ebe Gustav 20.
Ekkehart Meister 3, 4, 166, 234, 237, 248, 249, 251.
Eleonore von Österreich 62.
Ellinger Georg 253.
Endter 104.
Epiktet 238.
Epikur 287.
Erasmus v. Rotterdam 6, 207.
Eriugena 293.
Escher Konrad 20.
Escobar y Mendoza 77, 111.
Estienne Henri (Henricus Stephanus) 8, 280.
Eugen von Savoyen 227.
Eyb Albrecht von 207.

Fabris Melchior de 219.
Faret 84.
Farinelli A. 97.
Feind Barthold 269.
Felbiger Ignaz v. 228.
Ferdinand I. von Österreich 219.
Ferdinand II. von Tirol 26.
Fernberger v. Eggenberg 218.
Fichte J. G. 165.
Ficino 2.
Filelfo 1.
Finckelthaus 123, 129, 131, 133 f., 136, 137, 138, 140.
Fischart 8, 16 f., 26, 28, 49, 72 f., 123, 157, 159, 207, 220.
Fleming Paul 10, 11, 13, 16, 30, 32, 35, 40, 61, 66, 67, 77, 94, 98, 101, 104, 121, 123, 126, 128—145, 147, 149, 151, 154, 159, 160, 166, 197, 234, 251, 271, 291, 299.
Flemming Willi 173.
Fontenelle Bernard de 281.
Fouquet Nicolas 32.
Fragonard 153.
Franceschini 188.
Francisci Erasmus 103, 108, 161.
Franck Sebastian 2, 29, 35, 167.
Francke Aug. Herm. 243.
Franckenberg Abraham v. 249, 253, 256.
Frank Christoph 103.
Freidank 27.
Friedrich II. von Preußen 271.
Frischlin 6, 299.
Führer Christoph 103.
Furetière Antoine 67.

Gärtner Karl Christian 285.
Galli-Bibiena die 209, 224.
Gambara Veronica 30.
Garzoni 160.
Gay John 285.
Gebler 229.
Geiler v. Kaisersberg 27.
Geissler 286.
Gellert 73, 283, 285.
Gengenbach 27, 220.
Gerhardt Paul 35, 39, 82, 129, 143, 173, 195, 236, 240—242, 244, 245, 256.
Gervinus 20, 48.
Gerzan 64.
Gesner Konrad 72.
Geßner Salomon 103, 117, 274, 277, 278, 281—285.
Gherardi 226, 229.
Giotto 3, 47.
Gleim 274, 280 f., 286.
Gleissenberger Virg. 219.

Digitized by Google

Gluck Ch. W. v. 229.
Gockel Balth. 53.
Goedeke 8, 26.
Görres Jos. 277.
Goethe 2, 10, 45, 111 f., 117, 148, 150, 156, 160, 164, 230, 231, 277, 278 ff., 285, 290, 294, 299.
Goeze Joh. Melchior 264.
Goldast 73.
Goldoni 229.
Gomberville 264.
Gongora 96, 97, 122, 286.
Gottfried v. Neifen 122.
Gottsched J. Ch. 63, 99, 106, 211, 228, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 273 ff., 280 ff., 285.
Gottsched L. A. V. 268.
Goulart 161.
Gracian 84, 96 f., 110, 176, 199, 263.
Greco el 90, 235, 238, 254.
Grécourt 280, 289.
Greflinger Joh. Georg 85, 129, 130, 131, 135 ff., 145, 151, 159, 172.
Greiffenberg K. R. v. 104, 218.
Grenaille(s) François 84.
Gressel Joh. Georg 34, 108.
Gresset 280.
Grillparzer 217, 230, 231.
Grimmelshausen 21, 33, 35, 37, 55, 59, 66, 103, 148, 149, 155, 156—164, 165 ff., 173, 205, 219 ff., 232, 233, 268, 291.
Grob Joh. 268.
Grotius Hugo 73, 86.
Grubelius Joh. 62.
Gryphius Andreas 16, 21, 33, 35, 37, 39, 49, 50, 55, 59, 61, 66, 86, 87, 119, 124, 126, 129, 131, 132, 133, 135, 138, 139, 148, 149, 156 ff., 165—174, 176, 178 ff., 185, 191, 195, 202, 204, 213, 221, 232, 233, 240, 241, 251, 266, 270, 291, 299.
Gryphius Christian 191, 270.
Guarini 98, 132, 136, 193, 287.
Guarinoni Hippolyt 219, 221.
Guarna Andrea 201.
Guazzo 84, 176.
Gueintz 61, 141.
Günther J. Chr. 14, 19, 21, 32, 132, 138, 140, 143, 150, 271.
Guevara 84, 96, 161, 176, 263.
Guinicelli Guido 43.
Gurlitt Cornelius 20.
Guyon Jeanne-Marie 67, 236.

Habichthorst L. A. D. 64, 93, 95.
Hätzlerin Klara 27.
Hafner Philipp 217, 229, 231.
Hagdorn Chr. W. 205.
Hagedorn Chr. L. 294.
Hagedorn Fr. 280 f.
Hagen Joachim Heinrich 103.
Hahn-Hahn Ida Gräfin 117.
Haller Albrecht v. 166, 168, 265, 283.
Hallmann J. Chr. 180, 188 f., 213.
Hamann J. G. 25, 226, 244, 252, 255, 259, 273, 298.
Happel E. G. 34, 52, 204 ff., 268.
Harsdörffer 28, 42, 53, 61, 62, 73, 76, 79, 82, 85, 94 f., 101—127, 134, 151, 159, 163, 191, 192, 198, 200, 201, 207, 225, 255, 263.
Harvey 200.
Haugwitz Aug. Ad. v. 189.
Hauptmann G. 5.
Hausenstein Wilh. 19.
Haydn 76.
Hebbel 5.
Hebel Joh. Peter 285.
Hederich 95.
Heerman 64.
Heermann Johann 41, 126, 166, 233.
Hegel 199, 252.
Heidegger Gotthard 264.
Heine 12, 195, 282.
Heinrich IV. von Frankreich 194.
Heinrich von Melk 27, 29.
Heinrich Julius von Braunschweig 186.
Heinse 34, 277, 278, 281, 284, 289.
Heinsius D. 59, 61, 73, 180.

Digitized by Google

Helwig Joh. 103, 108.
Hemsterhuis 294.
Henrici Chr. Fr. 42, 64, 205, 268, 269, 285.
Heräus 189.
Herdegen 103, 109, 116.
Herder 2, 11, 25, 35, 259, 273, 276, 277, 286, 294, 298.
Hermes Trismegistos 247.
Herrmann Heinrich 202.
Herzog von Anhalt 30.
Hessus Eobanus 9.
Heufeld Franz 229.
Heyse 289.
Hiller Joh. Adam 285.
Hirschfeld Christian Lorenz 284.
Hobbema 117.
Hock Theobald 14ff., 159.
Hölderlin 111, 231.
Hölty 284.
Hofmannsthal Hugo v. 279.
Hofmannswaldau Chr. v. 14, 16, 38, 42, 59, 61, 70, 77, 80, 87, 96, 117, 123, 136, 141, 151, 166, 169, 171, 175ff., 190 bis 202, 203, 205, 219, 234, 261, 267, 269, 270, 288, 299.
Hohberg W. H. v. 188, 218.
Holberg 226, 229.
Hollonius Lud. 26.
Homburg Ernst Christoph 129, 134, 136ff., 200.
Homer 32, 107, 207, 280, 283.
Hooft Peter van 61, 96.
Horaz 10ff., 15, 31, 43, 51, 57, 69, 74, 78, 83, 106, 107, 134, 140, 146, 151, 177, 269, 276, 278, 280.
Horn Franz 289.
Horst Carl 19.
Huarte Juan 199, 223, 247.
Hugo v. Trimberg 27.
Hund Sam. 103.
Hunold Chr. Fr. 28, 34, 55, 64, 95, 103, 194, 203f., 260, 261, 269.
Hus Joh. 166.
Hutten 6, 8, 9, 12, 132, 207, 215, 299.
Huygens 61.

Ibsen 5.
Ilg Albert 20.
Ingolstätterin Helene 104.
Ischyrius (Sterck) Christian 26.

Jacobi Friedrich Heinrich 34, 244, 255, 259, 277, 294.
Jacobi Johann Georg 277, 278, 281.
Jannequin 122.
Jean Paul 34, 161, 221, 279, 281.
Jellinek M. H. 96.
Joachim I. von Brandenburg 9.
Jordaens 155.
Josef I. von Österreich 222, 226.
Josef II. von Österreich 228.
Josquin de Près 122.
Julius Florus 95.

Kaldenbach Christoph 35.
Kant 2, 294.
Karl V., römisch-deutscher Kaiser 248.
Karl VI. von Österreich 222, 226, 227.
Karl Gustav von Pfalz-Zweibrücken 109.
Kauffmann Angelika 153.
Kaunitz-Rietberg W. A. Graf 228f.
Kemmerich (Grammatiker) 95.
Kempius Martin 64.
Kern J. 253.
Kind Joh. Fr. 289.
Kindermann Balth. 53, 161.
Kirchmayer 95.
Klaj Joh. 3, 28, 41, 59, 82, 101—127, 136, 140, 151, 288.
Kleist Heinrich v. 170, 176, 185, 186.
Klemm Christian Gottlob 228.
Klemsee Georg 21.
Klinger Fr. Max. 34, 277f.
Klopstock 33, 53, 157, 166, 211, 273, 276, 283.
Klotz Christian Adolf 228.
Knorr v. Rosenroth Chr. A. Ph. 239.

Digitized by Google

Köster Albert 147.
Kolroß Johann 27.
Konrad v. Würzburg 30, 122.
Kopisch 289.
Korthold Christian 271.
Kuhlmann Quirinus 31, 260.
Kurz Hermann 289.
Kurz-Bernardon 138, 226, 229, 286.
Kyd Thomas 95.

Labadie Jean de 86.
Labruyère Jean de 199, 247.
Lactantius 200.
Lafayette Marie Madeleine de 65, 67, 85.
Lancret 188.
Lang Franz 225.
Lange Samuel Gotthold 285.
Laroche Sophie 274.
La Roche-Guilhem 67.
Lassus Orlandus 122.
Lauremberg Joh. 21, 27, 48, 161.
Laurentius v. Schnifis 218.
Lavater 255.
Le Blond 32.
Le Brun 32.
Leclerc Jean Baptiste 284.
Leibniz 2, 85, 202, 248, 251, 252, 255, 258, 294.
Lemcke Carl 20.
Lenau Nik. 82.
Lenôtre André 32.
Lenz M. R. 59f., 170, 229, 277, 281.
Leon Luis de 235.
Léonard Nicolas-Germain 284.
Leopold I., römisch-deutscher Kaiser 210, 222, 224, 226, 227.
Lessing 5, 23, 111, 171, 213, 217, 228, 229, 263, 271, 273, 276, 289.
Le Vau 32.
Levesque Marie Louise Rose 284.
Levy Richard 172.
Lewald Fanny 117.
Lichtenberg 279.
Liliencron Detlev v. 147.
Limburger Martin 116.
Limburgerin R. M. 104.
Lochner Friedrich 103.
Löwen Joh. Fr. 286.
Logau Fr. v. 49f., 135, 158, 163, 172, 192, 268.
Lohenstein 14, 51, 52, 55, 61, 68, 70, 85, 88, 94, 96, 98, 103, 117, 124, 166, 169, 175ff., 203, 213, 263, 264, 269.
Longos 281, 283.
Lope de Vega 23, 27.
Loredano 105, 192.
Lotichius Petrus 9, 12, 280.
Loyola Ignatius v. 86, 211, 215f., 223, 238, 256.
Lucanus 12, 43, 47, 176, 177.
Ludwig XIV. von Frankreich 32, 84, 227.
Ludwig von Anhalt 69, 72, 74, 75.
Lukas van Leyden 258.
Lukian 6, 277, 287, 289.
Lund Zach. 75, 134, 137, 139.
Luther 4ff., 14, 16, 17, 18, 23ff., 35ff., 43, 45, 49, 82, 85, 131, 132, 134, 149, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 165f., 168, 171ff., 207, 211, 212, 215, 216, 234, 236, 239, 245, 259, 264, 266, 299.
Lygdamus 12.
Lyly 62, 94, 95, 98f., 122.

Ma(c)chiavelli 61, 85, 220, 262, 263.
Macropedius (Lankvelt) 26.
Männling Joh. Christoph 207.
Majolus 161.
Malvezzi 97.
Manheimer Viktor 74, 172.
Manuel Niklas 27.
Maréchal Sylvain 284.
Margareta von Österreich 210.
Maria Theresia von Österreich 213, 222, 227f.
Marino 10, 40, 42, 68, 95, 96, 122, 139, 142, 149, 178, 193, 198, 261, 270, 271, 287.
Marlowe 95.

Digitized by Google

Martial 95, 134.
Marx Gratian 228.
Masen Jakob 111, 223, 225.
Matthisson Fr. 204, 275, 278, 290.
Maupassant 154.
Meier Joachim 34, 205.
Meißner Aug. Gottlieb 289.
Melanchthon 9, 24, 166.
Menander 23.
Mencke J. B. 270.
Mendoza Diego Hurtado y 161.
Mengs 111, 153, 294.
Merck Joh. Heinrich 277, 279.
Meyfart Joh. Matthäus 41.
Michelangelo 3, 17, 19, 54.
Michelet Jules 53.
Milagius 69.
Milizia Francesco 19.
Miller Joh. Martin 290.
Minato Nicolo Graf 209, 224.
Mirabeau 10.
Möllerin Gertrud 104.
Molière 23, 226, 229.
Molinos Miguel de 235.
Moller Johann 64.
Moller Martin 234.
Moncrif 286.
Montaigne 10, 85, 199, 247.
Monte Mayor 105.
Montenay Georgette de 256.
Morhof D. G. 201, 267, 270.
Moritz K. Ph. 277, 294.
Morus Thomas 10.
Moscherosch Joh. Mich. 27, 49, 52, 158, 161, 277.
Motta Petrus de la 224.
Mozart 23, 44, 229, 231, 276.
Mühlpfort 191.
Müller Friedrich („Maler") 117, 151, 278, 283.
Müller Friedrich August 289.
Münzer Thomas 29.
Muret Marc Antoine 23.
Murillo 178, 238.
Murner 27, 49, 220.
Muskatblüt 30.

Nadasdy Franz Graf 109.
Naogeorg 6.
Nas Joh. 219.
Neidhart v. Reuental 135.
Nero 74.
Nestroy 135, 230.
Neukirch Benjamin 19, 176, 261, 265, 270, 271, 285.
Neukirch Joh. Georg 11, 95.
Neumark Georg 35, 61, 64, 242.
Neumeister 55, 100, 134, 153, 285.
Newton 200.
Niccoli 1.
Nicolai Ch. Fr. 228.
Nietzsche 87, 151.
Nikolaus V., Papst 1.
Novalis 35, 154, 167, 246, 258.

Omeis M. D. 11, 13, 44, 53, 103, 107.
Opitz 4, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 17—19, 21, 29 f., 36 f., 40, 41, 45 ff., 57, 59, 60, 61, 62, 67, 69, 70, 72 ff., 80 ff., 85, 88, 94, 98, 101, 104 ff., 112, 118, 121, 125, 126, 128 ff., 133, 134, 136, 137, 139, 140, 143, 144, 147, 149, 151, 153, 159, 168, 169, 172, 180, 191 f., 195, 218, 240, 249, 250 f., 270, 281, 299.
Ossian 290.
Ostade Adrian van 47.
Osthof Georg Conrad 103.
Ovid 12—14, 31, 43, 51, 57, 83, 134, 176, 177, 195, 204, 278, 287, 288.
Owen John 10, 49, 135, 139, 140, 192, 249.

Palladio 209.
Pallavicini Ferrante 68, 96.
Paracelsus 200.
Pariati Pietro 224.
Pascal Blaise 85, 236, 238.
Patritius 2.

Digitized by Google

Pauli Joachim 241 f.
Paulus, Apostel 166, 216.
Pellegrini 198.
Penzlin Barbara Juliana 104.
Perdou de Subligny 67.
Perez Alonzo 113.
Perez de Oliva 23.
Perrault 264.
Petavius 224.
Petrarca 1, 3, 11, 13, 15, 37, 43, 82, 131, 138, 139, 149.
Petrus Comestor 22.
Pfeffel Gottlieb Konrad 285.
Philipp IV. von Spanien 92, 248.
Philo von Alexandria 41, 239.
Piccolomini Octavio 109.
Pico Giovanni 2, 167, 247, 252.
Pietsch Joh. Val. 270.
Pindar 77, 107.
Pirckheimer W. 6.
Platon 2, 24, 43, 111, 202, 236, 242, 252, 259, 287, 298.
Plautus 23, 24, 226.
Plavius Joh. 103 f., 121, 166.
Plinius 161.
Plotin 230, 251 ff., 259, 272, 293.
Pöppelmann M. D. 44.
Poggio 1.
Poiret Pierre 271.
Polo Gil 105.
Pontanus Jakob 13, 201, 223, 225.
Pope 283 f.
Posner Martin 146.
Possevini Ant. 188, 223, 225, 264.
Postel Chr. H. 269.
Poussin Nicolas 117, 142, 188.
Pozzo Andrea del 224.
Prehauser 226.
Procopius v. Templin 218.
Properz 10, 12, 29, 83, 134, 143, 146, 149.
Prudentius 43.
Publilius Syrus 112.
Pyra 274, 285.

Quevedo 49, 94, 97, 115, 161, 199, 263.

Rabelais 123.
Rachel Joachim 27, 69, 221, 277.
Racine Jean 173, 270.
Raffael 6, 263, 292.
Raimund Ferd. 135, 230.
Rapicius 95.
Rauwolf Leonhard 132.
Redwitz Oskar v. 289.
Regnard Jean François 226.
Rehfues 289.
Reinhardt Max 114.
Reinmar v. Hagenau 82.
Rembrandt 47, 133, 169.
Remigius Nicolaus 161.
Remmius Palaemon 74.
Reni 47, 188.
Rettenbacher Simon 219.
Reuter Christian 42, 135, 159, 205, 268 f., 285.
Ribera 188, 235.
Richelieu 173.
Richey 268.
Riedel Friedrich Justus 228.
Riegl Alois 20.
Riemer Johann 267.
Rienzo Cola di 1, 3.
Rinckart Martin 21, 26, 77, 239.
Ringwalt Bartholomäus 26, 28, 49, 129.
Ripa Cesare 110.
Rist Johann 28, 29, 33, 51, 52 f., 61, 69, 81, 103, 131, 139, 147, 172, 173, 221, 233, 244, 265.
Roberthin Robert 47, 61, 239 f.
Rochefoucauld (La Rochefoucauld) 199, 247.
Rompler Jesaias 213.
Ronsard 15.
Roquette Otto 289.
Rosenthal Dor. El. v. 62.
Rost J. L. 34, 205, 278, 285.
Roth Albrecht Christian 53.
Rousseau J. J. 33, 277, 282, 287, 290.
Rowe Elisabeth 290.

Digitized by Google

Rubens 13, 47, 154, 178, 187, 289.
Rubensohn Max 172.
Rufo Juan 97.

Saavedra Faxardo 97, 110.
Sabinus Georg 9, 280.
Sacer Gottfried Wilhelm 21, 48, 173, 277.
Sachs Hans 27, 30, 157, 184, 265, 269.
Saint-Evremond Charles de 264.
Saint-Louis 82.
Salat Hans 27.
Sales François de 235.
Salmasius 61.
Salomon Bernard 14.
Sanchez 111.
Sandrub Lazarus 21.
Sannazaro 9, 43, 62, 119.
Santacruz de Dueñas 97.
Sarasa 84.
Sarbievius 106.
Sbarra Francesco 209, 224.
Scaliger Julius Caesar 3, 107.
Scamozzi 209.
Scarron Paul 67.
Schallenberg Christoph v. 218.
Schede Paul 9.
Scheffler Johann 39, 56, 66, 86, 126, 163, 167, 172, 173, 201, 219, 232, 234, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 248, 249, 251 bis 259, 260.
Scheidt Kaspar 28, 49.
Schelling 252, 255.
Scherer Georg 219.
Scherer Wilhelm 20.
Scherffer Wenzel v. 256.
Schiebeler Dan. 286.
Schiller 5, 116, 165, 168, 169, 171, 229, 236, 248, 277.
Schindschersitzky 137.
Schirmer David 54, 75, 104, 117, 123, 132, 134ff., 141—145, 151, 166, 193.
Schirmer Michael 41.
Schlegel A. W. 23, 73, 140.
Schlegel Joh. El. 174.
Schleiermacher 246.
Schmarsow August 20.
Schmidel Ulrich 132.
Schmidt Erich 187f.
Schmolck Benjamin 35, 53, 242.
Schneuber Matthias 213.
Schnitzler Arthur 279.
Schoch Joh. Georg 13, 108, 129, 130, 134, 136, 137.
Schönemann Joh. Fr. 285.
Schopenhauer 253, 259, 282.
Schottel J. G. 69, 73f., 76, 103, 121, 126, 263.
Schubart Chr. Fr. Dan. 95, 170, 286.
Schütz Heinrich 13.
Schupp Joh. Balth. 21, 48, 69, 173, 220, 277.
Schurman A. M. 86.
Schwieger Jakob 129, 134.
Scudéry Madeleine de 65, 88, 264.
Scultetus 256.
Sechst Joh. 103.
Secundus Johannes 10ff., 280.
Sédaine 285.
Seegger v. Dietach 218.
Seneca 12, 23f., 43, 176, 178, 182, 184f., 224, 251.
Serlio 209.
Seuse 237.
Shaftesbury 2, 252, 277, 289.
Shakespeare 4, 13, 17, 23, 95, 153, 174, 183, 184, 217, 229, 287.
Sidney Philip 4.
Silvius Äneas 13.
Simon Jos. 224.
Solger 247, 255.
Solis Virgil 14.
Sommer Joh. 49, 130.
Sonnenfels Jos. v. 228.
Sorel Charles 67, 264.
Spee 9, 13, 35, 41, 77, 82, 84, 86f., 117, 121, 142, 166, 195, 218, 233, 236—239, 240, 245, 246, 248, 256, 257.
Spener Philipp Jakob 239.

Digitized by Google

Spinoza 61, 245, 254, 259.
Springer Balth. 132.
Staden Hans 132.
Stadion Philipp Graf 286.
Staël Germaine de 287.
Standfuß 285.
Statius 12, 43, 47, 177.
Stegmann Josua 134.
Steigentesch 229.
Stein Charlotte v. 10.
Stephanie Chr. G. 229.
Sterne Lawrence 279.
Stieler Kaspar 35, 59, 66, 70, 77, 123, 131, 132, 133, 136, 137, 139 ff., 145, 146 bis 155, 159, 172, 175, 186, 193, 200, 219, 271, 299.
Stifter Ad. 118.
Stigelius Joannes 9.
Stimmer Tobias 27.
Stockflethin Maria Kath. 104.
Stöberlin D. U. K. 104.
Stolberg Fr. Leop. 284.
Strabo 161.
Stranitzky 135, 226.
Striceus 25, 36.
Strich Fritz 5 f.
Strindberg 99.
Stubenberg J. W. v. 68, 85, 96.
Suarez Francisco 111.
Sudermann Daniel 239, 256.
Sulzer Joh. Georg 294.

Tacitus 68, 93, 95 f., 185, 269.
Tasso 3, 28, 98, 158, 193.
Tauler 237, 253.
Telesius 2.
Terborch 65.
Terenz 23, 24.
Teresa 126, 235 ff., 244, 256, 258.
Tersteegen 35, 237, 244—246, 256, 260.
Tesauro Emanuele 198.
Textor Ravisius 161.
Theokrit 30, 107.
Thomas v. Aquino 43, 111, 200, 236.
Thomas a Kempis 253.
Thomasin v. Zirklaere 27.
Thomasius 84, 263.
Tibull 12, 134, 146.
Tieck 62, 179, 277.
Tiepolo 219.
Tischbein Joh. Heinr. Wilh. 283.
Titz J. P. 40, 244.
Treuer Gotthilf 207.
Trissino 23.
Tscherning 77, 207, 233.
Tyrtaios 130.

Uhlich Adam Gottfried 285.
Urban Erich 172.
Uz 14, 151, 274, 278, 280, 281 f., 295.

Valla Lorenzo 1.
Vanini 2.
Velasquez 92.
Vergerio 23.
Vergil 13, 15, 30, 32, 44, 51, 83, 107, 152.
Verlet Anton 224.
Vermeer 47, 65.
Vicente Gil 27.
Vida Hieronymus 9.
Villedieu 67.
Vinci Leonardo da 3.
Vinzenz v. Beauvais 22.
Vitruvius 44.
Vives Juan Luis 96.
Voigtländer Gabriel 40, 129, 130, 131, 135 f., 140.
Volckamer J. G. 103.
Vondel 3, 61, 173, 180.
Vos Jan 173.
Voß Joh. Heinrich 283.
Voßler Karl 188.
Vossius Joh. Gerh. 61, 95, 96, 106.

Wagner Gabriel 271.
Waiblinger Wilh. 289.
Waldberg Max v. 20.
Waldis B. 25, 28, 36.

Digitized by Google

Walter v. d. Vogelweide 165, 208.
Wasserhun Rudolf 129, 134, 135.
Watteau 32, 153, 188, 289.
Weckherlin Georg Rudolf 14, 15—17, 94, 98, 123, 130, 140, 149, 159.
Weichmann Chr. Fr. 177.
Weidner Joh. Leonhard 21.
Weigel Val. 167, 253.
Weisbach Werner 19.
Weise Christian 14, 19, 21, 29, 46, 47, 53, 67, 158, 162, 166, 199, 201, 261, 263, 265—268, 269, 270, 271.
Weisse Chr. Felix 228, 277, 280, 285.
Werff Adrian van der 154.
Wernicke Chr. 12, 267, 269, 270.
Wickram 13, 28, 158, 207, 220.
Wieland 14, 151, 192, 206, 213, 274, 276, 277, 280 ff., 285, 286—289, 293 ff.
Will Georg Andreas 103.
Wimpheling 52.
Winckelmann J. J. 44, 111, 275, 276, 289, 293 ff., 298.
Winckler Paul 268.
Witkop Philipp 256.
Wölfflin Heinrich 20.
Wolff Christian 199, 274, 281.
Wollaston William 252.
Wouwerman 153.

Young 255, 290.

Zahn W. Albert v. 20.
Zarncke Fr. 27.
Zeno Apostolo 226.
Zesen 13, 16, 33, 34, 35, 41, 47, 50, 51 ff., 56, 57—100, 101 ff., 108, 109, 117 f., 120 ff., 126, 128, 129, 131, 133, 135, 140 ff., 149, 154, 160, 163, 165, 166, 168, 175, 184, 193, 196 ff., 201, 205, 219, 221, 234, 239, 241, 251, 255, 267, 299.
Ziegler H. A. v. 188, 205.
Ziegler Kaspar 11.
Zinkgref Jul. Wilh. 61, 94, 130, 207.
Zinzendorf Nik. Ludw. Graf 35, 167, 242 bis 244.
Zurbaran 178, 235.
Zwinger 161.

KÜRZUNGEN

Anzeiger (ADA): Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur.
Beiträge (PBB) : Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur.
DLD : Deutsche Litteraturdenkmale des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.
DNL : Deutsche National-Litteratur, hg. v. Joseph Kürschner.
Euph. : Euphorion. Zeitschrift für Litteraturgeschichte.
GRM : Germanisch-romanische Monatsschrift.
Haupt (ZDA) : Zeitschrift für deutsches Altertum.
HND : Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts.
LLD : Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts.
QF : Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker.
Schnorr : Archiv für Litteraturgeschichte.
Vs LG : Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte.
Zacher (ZDPh) : Zeitschrift für deutsche Philologie.
Zs VLG : Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur (NF = Neue Folge).

Digitized by Google

GEDRUCKT BEI
POESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG

☆

Digitized by Google